

Walter Benjamin

Gesammelte Schriften

I · 2

Herausgegeben von
Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser

Suhrkamp

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Benjamin, Walter:

Gesammelte Schriften / Walter Benjamin.

Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem
hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. –
[Ausg. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft«]. –
Frankfurt am Main : Suhrkamp.

ISBN 3-518-09832-2

NE: Tiedemann, Rolf [Hrsg.]; Benjamin, Walter: [Sammlung]

[Ausg. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft«]

1. [Abhandlungen] /

hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser.

2. – (1991)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 931)

ISBN 3-518-28531-9

NE: GT

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 931

Erste Auflage 1991

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1974

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags, der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen
sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

1 2 3 4 5 6 – 96 95 94 93 92 91

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

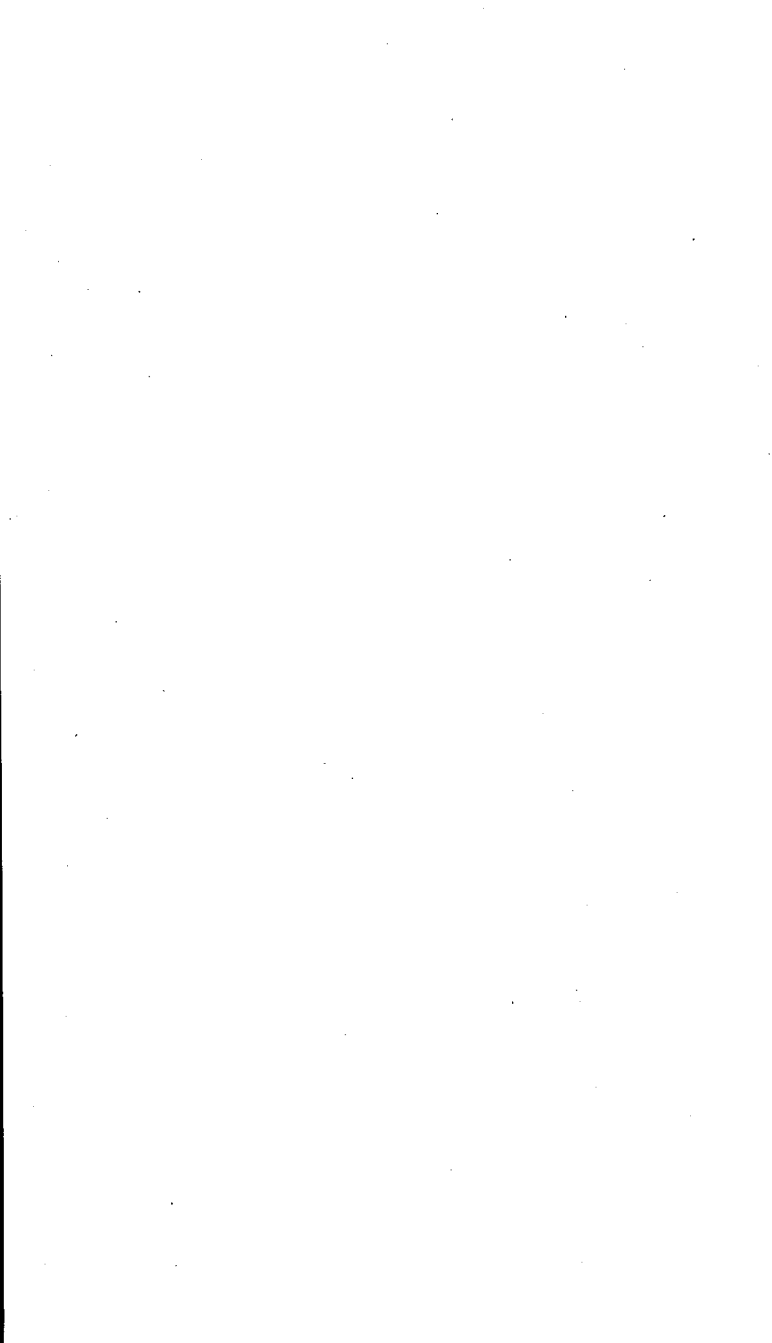
〈*Erste Fassung*〉

Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut.

Madame de Duras

〈Inhalt〉

1	Vorwort	435
2	Technische Reproduzierbarkeit	436
3	Echtheit	437
4	Zertrümmerung der Aura	439
5	Ritual und Politik	441
6	Kultwert und Ausstellungswert	443
7	Photographie	445
8	Ewigkeitswert	446
9	Photographie und Film als Kunst	447
10	Film und Testleistung	448
11	Der Filmdarsteller	450
12	Ausstellung vor der Masse	454
13	Anspruch gefilmt zu werden	455
14	Maler und Kameramann	457
15	Rezeption von Gemälden	459
16	Micky-Maus	460
17	Dadaismus	462
18	Taktile und optische Rezeption	464
19	Ästhetik des Krieges	467



Als Marx die Analyse der kapitalistischen Produktionsweise unternahm, war diese Produktionsweise in den Anfängen. Marx richtete seine Untersuchungen so ein, daß sie prognostischen Wert bekamen. Er ging auf die Grundverhältnisse der kapitalistischen Produktion zurück und stellte sie so dar, daß sich aus ihnen ergab, was man künftighin dem Kapitalismus noch zutrauen könne. Es ergab sich, daß man ihm nicht nur eine zunehmend verschärfte Ausbeutung der Proletarier zutrauen könne sondern schließlich auch die Herstellung von Bedingungen, die die Abschaffung seiner selbst möglich machen.

Die Umwälzung des Überbaus, die langsamer als die des Unterbaus vor sich geht, hat mehr als ein halbes Jahrhundert gebraucht, um auf allen Kulturgebieten die Veränderung der Produktionsbedingungen zur Geltung zu bringen. In welcher Gestalt das geschah, läßt sich erst heute feststellen. An diese Feststellungen sind gewisse prognostische Anforderungen berechtigt. Es entsprechen ihnen aber weniger Thesen über die Kunst des Proletariats nach der Machtergreifung, geschweige die der klassenlosen Gesellschaft, als Thesen über die Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen. Deren Dialektik macht sich im Überbau nicht weniger bemerkbar als in der Ökonomie. Darum wäre es falsch, den Kampfwert solcher Thesen zu unterschätzen. Sie setzen eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfung und Genialität, Ewigkeitswert und Stil, Form und Inhalt – beiseite – Begriffe, deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinne führt. *Die im folgenden neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe unterscheiden sich von anderen dadurch, daß sie für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar.*

〈2〉

Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden. Solche Nachbildung wurde auch ausgeübt von Schülern zur Übung der Kunst, von Meistern zur Verbreitung der Werke, endlich von gewinnlüsternen Dritten. Demgegenüber ist die technische Reproduktion des Kunstwerks etwas Neues, das sich in der Geschichte intermittierend, in weit auseinanderliegenden Schüben, aber mit wachsender Intensität durchsetzt. Mit dem Holzschnitt wurde zum ersten Male die Graphik technisch reproduzierbar; sie war es lange, ehe durch den Druck auch die Schrift es wurde. Die ungeheuren Veränderungen, die der Druck, die technische Reproduzierung der Schrift, in der Literatur hervorgerufen hat, sind bekannt. Von der Erscheinung, die hier in weltgeschichtlichem Maßstab betrachtet wird, sind sie aber nur ein, freilich besonders wichtiger Sonderfall. Zum Holzschnitt treten im Laufe des Mittelalters Kupferstich und Radierung, sowie im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Lithographie.

Mit der Lithographie erreicht die Reproduktionstechnik eine grundsätzlich neue Stufe. Das sehr viel bündigere Verfahren, das die Auftragung der Zeichnung auf einen Stein von ihrem Kerben in einen Holzblock oder ihrer Ätzung in eine Kupferplatte unterscheidet, gab der Graphik zum ersten Male die Möglichkeit, ihre Erzeugnisse nicht allein massenweise (wie vordem) sondern in täglich neuen Gestaltungen auf den Markt zu bringen. Die Graphik wurde dadurch befähigt, den Alltag illustrativ zu begleiten. Sie begann, Schritt mit dem Druck zu halten. In diesem Beginnen wurde sie aber schon wenige Jahrzehnte nach ihrer Erfindung durch die Photographie überflügelt. Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem Auge allein zufielen. Da das Auge schneller erfaßt als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte. Wenn in der Lithographie virtuell die illustrierte Zeitung verborgen war, so in der Photographie der Tonfilm. *Die technische*

Reproduktion des Tons wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen. Mit ihr hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt machte und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen unterwarf, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrungsweisen eroberte. Für das Studium dieses Standards ist nichts aufschlußreicher, als wie seine beiden verschiedenen Funktionen – Reproduktion des Kunstwerks und Filmkunst – einander durchdringen.

〈3〉

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag. Die Spur der ersteren ist nur durch Analysen chemischer oder physikalischer Art zu fördern, die sich an der Reproduktion nicht vollziehen lassen; die der zweiten Gegenstand einer Tradition, deren Verfolgung von dem Standort des Originals ausgehen muß.

Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus, und auf deren Grund ihrerseits liegt die Vorstellung einer Tradition, welche dieses Objekt bis auf den heutigen Tag als ein Selbes und Identisches weitergeleitet hat. *Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit.* Während das Echte aber der manuellen Reproduktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall. Der Grund ist ein doppelter. Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbständiger als die manuelle. Sie kann, beispielsweise, in der Photographie Aspekte des Originals hervorheben,

die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung oder der Zeitlupe Bilder festhalten, die sich der natürlichen Optik schlechtweg entziehen. Das ist das erste. Sie kann zudem zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen, sei es in Gestalt der Photographie, sei es in der der Schallplatte. Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen.

Diese veränderten Umstände mögen im übrigen den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen – sie entwerten auf alle Fälle sein Hier und Jetzt. Wenn das auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt sondern entsprechend zum Beispiel von einer Landschaft, die im Film am Beschauer vorbeizieht, so wird durch diesen Vorgang am Kunstwerk doch ein empfindlichster Kern berührt, den so ein Gegenstand der Natur nicht aufweist. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die historische Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache, ihr traditionelles Gewicht.

Man kann diese Merkmale im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Dieser Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst weit hinaus. *Die Reproduktionstechnik, so läßt sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereiche der Tradition ab.* Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Beschauer in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse

führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr gewaltigster Agent ist der Film. Seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe. Diese Erscheinung ist an den großen historischen Filmen von Kleopatra und Ben Hur bis zu Fridericus und zu Napoleon am handgreiflichsten. Sie bezieht immer weitere Positionen in ihr Bereich ein. Und wenn Abel Gance 1927 enthusiastisch ausrief: »Shakespeare, Rembrandt, Beethoven werden filmen ... Alle Legenden, alle Mythologien und alle Mythen, alle Religionsstifter, ja alle Religionen ... warten auf ihre belichtete Auferstehung, und die Heroen drängen sich an den Pforten« (A<bel> G<ance> Le temps de l'image est venu L'art cinématographique II Paris 1927 p 94/96) so hat er, ohne es wohl zu meinen, zu dieser großen Liquidation eingeladen.

〈4〉

Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der historischen Kollektiva auch ihre Wahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Wahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die der klassischen Zeiten sondern auch eine andere Wahrnehmung. Die großen Gelehrten der wiener Schule, Riegl und Wickhoff, die sich gegen das Gewicht der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse auf die Organisation der Wahrnehmung in dem geschichtlichen Zeitraum zu tun, in dem sie in Geltung stand. So weittragend ihre Erkenntnisse waren, so hatten sie freilich darin ihre Grenze, daß sich diese Forscher begnügten,

die formale Signatur aufzuweisen, die der Wahrnehmung in der spätrömischen Zeit eigen war. Sie haben nicht versucht – und konnten vielleicht auch nicht hoffen – die gesellschaftlichen Umwälzungen zu zeigen, die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden. Für die Gegenwart liegen die Bedingungen einer entsprechenden Einsicht günstiger. Und wenn die Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen, so lassen sich dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen.

Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. An der Hand dieser Definition ist es ein Leichtes, die besondere gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen. Er beruht auf zwei Umständen, welche beide mit der zunehmenden Ausbreitung und Intensität der Massenbewegungen auf das Engste zusammenhängen. Die Dinge sich »näherzubringen« ist nämlich ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch deren Reproduzierbarkeit darstellt. Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt, wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener. *Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren »Sinn für das Gleichartige in der Welt« (Johannes) V Jensen* so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. Es wiederholt sich im anschaulichen Bereich was sich im Bereiche der Theorie als die zunehmende Bedeutung der Statistik bemerkbar macht. Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.

〈5〉

Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas ganz außerordentlich Wandelbares. Eine antike Venusstatue etwa stand in einem durchaus andern Traditionszusammenhange bei den Griechen, die sie zum Gegenstand des Kultus machten, als bei den mittelalterlichen Kirchenvätern, die einen unheilvollen Abgott in ihr erblickten. Was aber beiden in gleicher Weise entgegentrat, war ihre Einzigkeit, mit einem andern Wort: ihre Aura. Die ursprünglichste Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit andern Worten: der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks ist immer theologisch fundiert. Diese Fundierung mag so vermittelt sein wie sie will: sie ist auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkennbar. Diese profanen Formen des Schönheitsdienstes, die sich mit der Renaissance herausbilden, um für drei Jahrhunderte in Geltung zu bleiben, lassen nach Ablauf dieser Frist bei der ersten schweren Erschütterung, von der sie betroffen wurden, jene Fundamente deutlich erkennen. Als nämlich mit dem Aufkommen des ersten wahrhaft revolutionären Reproduktionsmittels – der Photographie (gleichzeitig auch mit dem Anbruch des Sozialismus) – die Kunst das Nahen der Krise spürt, die nach weiteren hundert Jahren unverkennbar geworden ist, reagierte sie auf das Kommende mit der Lehre vom *l'art pour l'art*, die eine Theologie der Kunst ist. Aus ihr ist dann weiterhin geradezu eine negative Theologie der Kunst hervorgegangen, in Gestalt der Idee einer *reinen Kunst*, die nicht nur jede soziale Funktion sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt. (In der Dichtung hat Mallarmé als erster diesen Standort erreicht.) Diese Zusammenhänge zu ihrem Recht kommen zu lassen, ist unerläßlich für eine Betrachtung, die es mit der Kunst

im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit zu tun hat. Denn sie bereiten die Erkenntnis, die hier entscheidend ist, vor: *die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual.* Das reproduzierte Kunstwerk ist in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks. Von der photographischen Platte zum Beispiel ist eine Vielheit von Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn. In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual ist ihre Fundierung auf eine andere Praxis getreten: nämlich ihre Fundierung auf Politik.

Bei den Filmwerken ist die technische Reproduzierbarkeit des Produkts nicht wie z. B. bei den Werken der Literatur oder der Malerei eine von außen her sich einfindende Bedingung ihrer massenweisen Verbreitung. *Die technische Reproduzierbarkeit der Filmwerke ist unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet. Diese ermöglicht nicht nur auf die unmittelbarste Art die massenweise Verbreitung der Filmwerke, sie erzwingt sie vielmehr geradezu. Sie erzwingt sie, weil die Produktion eines Films so teuer ist, daß ein Einzelner, der zum Beispiel ein Gemälde sich leisten könnte, sich den Film nicht mehr leisten kann.* Der Film ist eine Anschaffung des Kollektivs. 1927 hat man errechnet, daß ein größerer Film, um sich zu rentieren, ein Publikum von neun Millionen erreichen müsse. Mit dem Tonfilm ist hier allerdings zunächst eine rückläufige Bewegung eingetreten; sein Publikum schränkte sich auf die Sprachgrenzen ein und das geschah gleichzeitig, mit der Betonung nationaler Interessen durch den Faschismus. Wichtiger aber als diesen Rückschlag zu registrieren, der im übrigen durch die Synchronisierung bald kompensiert wurde, ist es, seinen Zusammenhang mit dem Faschismus ins Auge zu fassen. Die Gleichzeitigkeit beider Erscheinungen beruht auf der Wirtschaftskrise. Die gleichen Störungen, die im Großen gesehen zu dem Versuch geführt haben, die bestehenden Eigentumsverhältnisse mit offener Gewalt, also in faschistischer Form, festzuhalten, haben das von der Krise bedrohte Filmkapital dazu geführt, die Vorarbeiten am Ton-

film zu forcieren. Die Einführung des Tonfilms brachte sodann eine zeitweilige Erleichterung der Krise. Und zwar nicht nur, weil der Tonfilm von neuem die Massen für den Kinobesuch mobil machte, sondern auch weil der Tonfilm neue Trustkapitalien aus der Elektrizitätsindustrie mit dem Filmkapital solidarisch machte. So hat der Tonfilm von außen betrachtet nationalen Interessen Vorschub geleistet, von innen betrachtet aber die Filmproduktion noch mehr internationalisiert als sie es bereits vordem war.

〈6〉

Es wäre möglich, die Kunstgeschichte als Auseinandersetzung zweier Polaritäten im Kunstwerk selbst darzustellen und die Geschichte ihres Verlaufes in den wechselnden Verschiebungen des Schwergewichts vom einen Pol des Kunstwerks zum anderen zu erblicken. Diese beiden Pole sind sein Kultwert und sein Ausstellungswert. Die künstlerische Produktion beginnt mit Gebilden, die im Dienst der Magie stehen. Von diesen Gebilden ist einzig wichtig, daß sie vorhanden sind, nicht aber daß sie gesehen werden. Das Elentier, das der Mensch der Steinzeit an den Wänden seiner Höhle abbildet, ist ein Zauberinstrument, das er nur zufällig vor seinen Mitmenschen ausstellt; wichtig ist höchstens, daß es die Geister sehen. Der Kultwert als solcher drängt geradezu darauf hin, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten: gewisse Götterstatuen sind nur dem Hohepriester in der cella zugänglich, gewisse Madonnenbilder bleiben fast das ganze Jahr über verhangen, gewisse Skulpturen an mittelalterlichen Domen sind für den Betrachter zu ebner Erde nicht sichtbar. *Mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schoße des Kultus wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte.* Die Ausstellbarkeit einer Porträtbüste, die dahin und dorthin verschickt werden kann, ist größer als die einer Götterstatue, die ihren festen Ort im Innern des Tempels hat. Die Ausstellbarkeit des Gemäldes ist größer als die des Mosaiks oder Freskos, die ihm vorangingen. Und wenn die Ausstellbarkeit einer Messe von Hause aus vielleicht nicht geringer war als die einer Symphonie, so entstand doch die Sympho-

nie in dem Zeitpunkt, als ihre Ausstellbarkeit größer zu werden versprach als die der Messe. Mit den verschiedenen Methoden technischer Reproduktion des Kunstwerks ist dessen Ausstellbarkeit in so ungeheurem Maße gewachsen, daß die quantitative Akzentverschiebung zwischen seinen beiden Polen ähnlich wie in der Urzeit in eine qualitative Veränderung seiner Natur umschlägt. Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, dessen uns bewußte, die »künstlerische«, man später gewissermaßen als eine rudimentäre erkennen wird. Soviel ist sicher, daß gegenwärtig der Film die brauchbarsten Handhaben zu dieser Erkenntnis gibt. Sicher ist weiter, daß die geschichtliche Tragweite dieses Funktionswandels der Kunst, die im Film am weitesten vorgeschritten erscheint, deren Konfrontation mit der Urzeit der Kunst nicht nur methodisch sondern auch materiell erlaubt. Diese hält, im Dienst der Magie, gewisse Notierungen fest, die der Praxis dienen. Und zwar wahrscheinlich ebensowohl als Ausübung magischer Prozeduren, wie auch als Anweisungen zu solchen, wie auch endlich als Gegenstände einer kontemplativen Betrachtung, der man magische Wirkungen zuschrieb. Gegenstände solcher Notierungen boten der Mensch und seine Umwelt dar, und abgebildet wurden sie nach den Erfordernissen einer Gesellschaft, deren Technik nur erst völlig verschmolzen mit dem Ritual existierte. Diese Gesellschaft stellte den Gegenpol zu der heutigen dar, deren Technik die emanzipierteste ist. Diese emanzipierte Technik steht nun aber der heutigen Gesellschaft als eine zweite Natur gegenüber und zwar, wie Wirtschaftskrisen und Kriege beweisen, als eine nicht minder elementare wie die der Urgesellschaft gegebene es war. Dieser zweiten Natur gegenüber ist der Mensch, der sie zwar erfand aber schon längst nicht mehr meistert, genau so auf einen Lehrgang angewiesen wie einst vor der ersten. Und wieder stellt sich in dessen Dienst die Kunst. Insbesondere aber tut das der Film. Der Film dient, den Menschen in denjenigen neuen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, die der Umgang mit

einer Apparatur bedingt, deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt. Die ungeheure technische Apparatur unserer Zeit zum Gegenstande der menschlichen Innervation zu machen – das ist die geschichtliche Aufgabe, in deren Dienst der Film seinen wahren Sinn hat.

〈7〉

In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht vielmehr eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz. Keineswegs zufällig steht das Porträt im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht. Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt nun erstmals der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen. Diesem Vorgang seine Stätte gegeben zu haben ist die unvergleichliche Bedeutung von Atget, der die pariser Straßen um 1900 in menschenleeren Aspekten festhielt. Sehr mit Recht hat man von ihm gesagt, daß er sie aufnahm wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme geschieht der Indizien wegen. Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muß er einen bestimmten Weg suchen. Wegweiser beginnen ihm gleichzeitig die illustrierten Zeitungen aufzustellen. Richtige oder falsche – gleichviel. In ihnen ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden. Und es ist klar, daß sie einen ganz andern Charakter hat als der Titel eines Gemäldes. Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und ge-

bieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint.

〈8〉

Die Griechen kannten nur zwei technische Reproduktionsverfahren von Kunstwerken: den Guß und die Prägung. Münzen und Terrakotten waren die einzigen Kunstwerke, die von ihnen massenweise hergestellt werden konnten. Alle übrigen waren einmalig und technisch nicht zu reproduzieren. *Daher mußten sie für die Ewigkeit gemacht sein. Die Griechen waren durch den Stand ihrer Technik darauf angewiesen, in der Kunst Ewigkeitswerte zu produzieren.* Diesem Umstand verdanken sie ihren ausgezeichneten Ort in der Kunstgeschichte, an dem Spätere ihren eignen Standpunkt bestimmen können. Es ist nun kein Zweifel, daß der unsrige sich an dem den Griechen entgegengesetzten Pol befindet. Niemals vorher sind Kunstwerke in so hohem Maße und so weitem Umfang technisch reproduzierbar gewesen wie heute. Im Film haben wir eine Form, deren Kunstcharakter zum ersten Mal durchgehend von ihrer Reproduzierbarkeit determiniert wird. Diese Form in allen Bestimmungen mit der griechischen Kunst zu konfrontieren, wäre müßig. Wohl aber ist das in einem exakten Punkt möglich. Mit dem Film nämlich ist für das Kunstwerk eine Qualität ausschlaggebend geworden, die ihm die Griechen wohl zuletzt zugebilligt oder doch als seine unwesentlichste angesehen haben würden. Das ist seine Verbesserungsfähigkeit. Der fertige Film ist nichts weniger als eine Schöpfung aus *einem* Wurf, er ist aus sehr vielen einzelnen Bildern und Bildfolgen montiert, zwischen denen der Monteur die Wahl hat – Bildern, die im übrigen von vornherein in der Folge der Aufnahmen bis zum endgültigen Gelingen beliebig zu verbessern gewesen waren. Um seine »Opinion publique«, die 3000 m lang ist, herzustellen, hat Chaplin 125000 m drehen lassen. Der Film ist also das verbesserungsfähigste Kunstwerk. Und daß diese seine Verbesserungsfähigkeit mit seinem radikalen Verzicht auf den Ewigkeitswert zusammenhängt, geht aus der Gegenprobe hervor. Für die Griechen, deren Kunst auf die

Produktion von Ewigkeitswerten angewiesen war, stand an der Spitze der Künste die am allerwenigsten verbesserungsfähige Kunst, nämlich die Plastik, deren Schöpfungen buchstäblich aus einem Stück sind. Der Niedergang der Plastik im Zeitalter des montierbaren Kunstwerks ist selbstverständlich.

〈9〉

Der Streit, der im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts zwischen der Malerei und der Photographie um den Kunstwert ihrer Produkte durchgefochten wurde, wirkt heute abwegig und verworren. Das spricht aber nicht gegen seine Bedeutung, könnte sie vielmehr eher unterstreichen. In der Tat war dieser Streit der Ausdruck einer weltgeschichtlichen Umwälzung, die als solche keinem der beiden Partner bewußt war. Indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste, erlosch der Schein ihrer Autonomie auf immer. Die Funktionsveränderung der Kunst aber, die damit gegeben war, fiel aus dem Blickfeld des Jahrhunderts heraus.

Und auch dem zwanzigsten, das die Entwicklung des Films erlebte, entgingen sie lange Zeit. Hatte man vordem vielen vergeblichen Scharfsinn an die Entscheidung der Frage, ob die Photographie eine Kunst sei, gewandt, ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: *ob durch die Erfindung der Photographie sich die Kunst selber verändert habe* – so übernahmen die Filmtheoretiker bald die entsprechende voreilige Fragestellung. Aber die Schwierigkeiten, welche die Photographie der überkommenen Ästhetik bereitet hatte, waren ein Kinderspiel gegen die, mit denen der Film sie erwartete. Daher die blinde Gewaltsamkeit, die die Anfänge der Filmtheorie kennzeichnet. So vergleicht Abel Gance z. B. den Film mit den Hieroglyphen: »Nous voilà, par un prodigieux retour en arrière, revenu sur le plan d'expression des Égyptiens ... Le langage des images n'est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles. Il n'y a pas encore assez de respect, *de culte*, pour ce qu'elles expriment.« Oder Séverin-Mars schreibt: »Quel art eut un rêve ... plus poétique à la fois et plus réel. Consi-

déré ainsi, le cinématographe deviendrait un moyen d'expression tout à fait exceptionnel, et dans son atmosphère ne devraient se mouvoir que des personnages de la pensée la plus supérieure aux moments les plus parfaits et les plus mystérieux de leur course.» (L'art cinématographique II Paris 1927 p 101 et p 100). Es ist sehr lehrreich zu sehen, wie das Bestreben, den Film der »Kunst« zuzuschlagen, diese Theoretiker nötigt, mit einer Rücksichtslosigkeit ohne gleichen kultische Elemente in ihn hineinzuzinterpretieren. Und doch waren zu der Zeit, da diese Spekulationen veröffentlicht wurden, schon Werke vorhanden wie »L'opinion publique« oder »La ruée vers l'or«. Abel Gance spricht von einer sakralen Schrift und Séverin-Mars spricht von ihm wie man von Bildern des Fra Angelico sprechen könnte. Kennzeichnend ist, daß auch heute noch besonders reaktionäre Autoren die Bedeutung des Films in der gleichen Richtung suchen und wenn nicht geradezu im Sakralen so doch im Übernatürlichen. Anlässlich der Reinhardtschen Verfilmung des Sommernachtstraums stellt Werfel fest, daß es unzweifelhaft die sterile Kopie der Außenwelt mit ihren Straßen, Intérieurs, Bahnhöfen, Restaurants, Autos und Strandplätzen ist, die bisher dem Aufschwung des Films in das Reich der Kunst im Wege gestanden hat. »Der Film hat seinen wahren Sinn, seine wirklichen Möglichkeiten noch nicht erfaßt ... Sie bestehen in seinem einzigartigen Vermögen, mit natürlichen Mitteln und mit unvergleichlicher Überzeugungskraft das Feenhafte, Wunderbare, Übernatürliche zum Ausdruck zu bringen.« (Franz Werfel: Ein Sommernachtstraum Ein Film von Shakespeare und Reinhardt Neues Wiener Journal cit Lu 15 novembre 1935.)

〈10〉

Es ist eine andere Art der Reproduktion, die die Photographie einem Gemälde, und eine andere, die sie einem im Filmatelier gestellten Vorgang zuteil werden läßt. Im ersten Fall ist das Reproduzierte ein Kunstwerk und die Reproduktion ist es nicht. Denn die Leistung des Kameramanns am Objektiv ist ebensowenig ein Kunstwerk wie die eines Dirigenten an einem

Symphonieorchester; sie ist bestenfalls eine Kunstleistung. Anders bei der Aufnahme im Filmatelier. Hier ist schon das Reproduzierte kein Kunstwerk und die Reproduktion ihrerseits ist das natürlich ebensowenig wie sonst eine Photographie. Das Kunstwerk entsteht hier im besten Fall erst auf Grund der Montage. Es beruht im Film auf einer Montage, von der jedes einzelne Bestandstück die Reproduktion eines Vorgangs ist, der ein Kunstwerk weder an sich ist noch in der Photographie ein solches ergibt. Was sind diese im Film reproduzierten Vorgänge, da sie doch keine Kunstwerke sind?

Die Antwort muß von der eigentümlichen Kunstleistung des Filmdarstellers ausgehen. Ihn unterscheidet vom Bühnenschauspieler, daß seine Kunstleistung in ihrer originalen Form, in der sie der Reproduktion zugrunde liegt, nicht vor einem zufälligen Publikum sondern vor einem Gremium von Fachleuten vor sich geht, die als Produktionsleiter, Regisseur, Kameramann, Tonmeister, Beleuchter usw. jederzeit in die Lage geraten können, in seine Kunstleistung einzugreifen. Es handelt sich hier um eine gesellschaftlich sehr wichtige Kennmarke. Das Eingreifen eines sachverständigen Gremiums in eine Kunstleistung ist nämlich charakteristisch für die sportliche Leistung und im weitern Sinn für die Testleistung überhaupt. Ein solches Eingreifen aber bestimmt in der Tat den Prozeß der Filmproduktion durchgehend. Viele Stellen werden bekanntlich in Varianten gedreht. Ein Hilfeschrei beispielsweise kann in verschiedenen Ausfertigungen registriert werden. Unter diesen nimmt der Cutter dann eine Wahl vor; er statuiert gleichsam den Rekord unter ihnen. Ein im Aufnahmeatelier dargestellter Vorgang unterscheidet sich also von dem entsprechenden wirklichen so wie das Werfen eines Diskus auf einem Sportplatz in einem Wettbewerb unterschieden ist von dem Werfen der gleichen Scheibe am gleichen Ort auf die gleiche Strecke, wenn es geschähe, um einen Mann zu töten. Das erste wäre eine Testleistung, das zweite nicht.

Nun ist allerdings die Testleistung des Filmdarstellers eine vollkommen einzigartige. Worin besteht sie? Sie besteht in der Überwindung einer gewissen Schranke, welche den gesellschaftlichen Wert von Testleistungen in enge Grenzen schließt. Es ist hier nicht von der sportlichen Leistung die Rede sondern von der Leistung am mechanisierten Test. Der Sportsmann kennt ge-

wissermaßen nur den natürlichen; er mißt sich an Aufgaben, wie die Natur sie bietet, nicht an denen einer Apparatur – es sei denn in Ausnahmefällen, wie Nurmi, von dem man sagte, daß er gegen die Uhr lief. Inzwischen ruft der Arbeitsprozeß, besonders seit er durch das laufende Band normiert wurde, täglich unzählige Prüfungen am mechanisierten Test hervor. Diese Prüfungen erfolgen unter der Hand: wer sie nicht besteht, wird aus dem Arbeitsprozeß ausgeschaltet. Sie erfolgen aber auch eingeständlich: in den Instituten für Berufseignungsprüfung. Dabei stößt man nun auf die oben erwähnte Schranke.

Diese Prüfungen sind nämlich, zum Unterschied von den sportlichen, nicht im wünschenswerten Maß ausstellbar. Und genau dies ist die Stelle, an der der Film eingreift. *Der Film macht die Testleistung ausstellbar indem er aus der Ausstellbarkeit der Leistung selbst einen Test macht.* Der Filmdarsteller spielt ja nicht vor einem Publikum sondern vor einer Apparatur. Der Aufnahmeleiter steht genau an der Stelle, an der bei der Eignungsprüfung der Versuchsleiter steht. Im Licht der Jupiterlampen zu spielen und gleichzeitig den Bedingungen des Mikrophons zu genügen, ist eine Testforderung ersten Ranges. Ihr entsprechen heißt, im Angesicht der Apparatur seine Menschlichkeit beibehalten. Das Interesse an dieser Leistung ist riesengroß. Denn eine Apparatur ist es, vor der die überwiegende Mehrzahl der Städtebewohner in Kontoren und in Fabriken während der Dauer des Arbeitstages ihrer Menschlichkeit sich entäußern muß. Abends füllen dieselben Massen die Kinos, um zu erleben, wie der Filmdarsteller für sie Revanche nimmt, indem *seine* Menschlichkeit (oder was ihnen so erscheint) nicht nur der Apparatur gegenüber sich behauptet, sondern sie dem eignen Triumph dienstbar macht.

〈II〉

Dem Film kommt es viel weniger darauf an, daß der Darsteller dem Publikum einen andern, als daß er der Apparatur sich selbst darstellt. Einer der ersten, der diesen Umbau des Darstellers durch die Testleistung gespürt hat, ist Pirandello gewesen. Es beeinträchtigt die Bemerkungen, die er in seinem

Roman »Es wird gefilmt« darüber macht, nur wenig, daß sie sich darauf beschränken, die negative Seite des Vorgangs hervorzuheben. Noch weniger, daß sie an den stummen Film anschließen. Denn der Tonfilm hat an diesem Vorgang nichts Grundsätzliches geändert. Entscheidend bleibt, daß für eine Apparatur oder vielmehr – im Falle des Tonfilms – für zwei gespielt wird. »Der Filmdarsteller, schreibt Pirandello, fühlt sich wie im Exil. Exiliert nicht nur von der Bühne sondern von seiner eignen Person. Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, daß sein Körper zur Ausfallserscheinung wird, daß er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet . . . Die kleine Apparatur wird mit seinem Schatten vor dem Publikum spielen; und er selbst muß sich begnügen, vor ihr zu spielen.« (cit Léon Pierre-Quint: Signification du Cinéma L'art cinématographique II Paris 1927 p 14/15)

In der Repräsentation des Menschen durch die Apparatur hat dessen Selbstentfremdung eine höchst produktive Verwertung erfahren. Diese Verwertung kann man daran ermessen, daß das Befremden des Darstellers vor der Apparatur, wie Pirandello es schildert, von Hause aus von der gleichen Art ist, wie das Befremden des romantischen Menschen vor seinem Spiegelbild – bekanntlich ein Lieblingsmotiv von Jean Paul. Nun aber ist dieses Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor die Masse. Das Bewußtsein davon verläßt den Filmdarsteller natürlich nicht einen Augenblick. Er weiß, während er vor der Apparatur steht, hat er es in letzter Instanz mit der Masse zu tun. Diese Masse ist's, die ihn kontrollieren wird. Und gerade sie ist nicht sichtbar, noch nicht vorhanden, während er die Kunstleistung absolviert, die sie kontrollieren wird. Die Autorität dieser Kontrolle aber wird gesteigert durch jene Unsichtbarkeit. Freilich darf nie vergessen werden, daß die politische Auswertung dieser Kontrolle so lange wird auf sich warten lassen, bis sich der Film aus den Fesseln seiner kapitalistischen Ausbeutung befreit haben wird. Denn durch das Filmkapital werden die revolutionären Chan-

cen dieser Kontrolle in gegenrevolutionäre verwandelt. Der von ihm geförderte Starkultus konserviert nicht allein jenen Zauber der Persönlichkeit, welcher schon längst im fauligen Schimmer ihres Warencharakters besteht, sondern sein Komplement, der Kultus des Publikums, befördert zugleich die korrupte Verfassung der Masse, die der Faschismus an die Stelle ihrer klassenbewußten zu setzen sucht.

Die Kunst der Gegenwart darf auf um so größere Wirksamkeit rechnen, je mehr sie sich auf Reproduzierbarkeit einrichtet, also je weniger sie das Originalwerk in den Mittelpunkt stellt. Wenn unter allen Künsten die dramatische am offenkundigsten von der Krise befallen ist, so liegt das in der Natur der Sache. Denn zu dem restlos von der technischen Reproduktion erfaßten, ja – wie der Film – aus ihr hervorgehenden Kunstwerk gibt es keinen entschiedenen Gegensatz als das der Schaubühne mit seinem jedesmal neuen und originären Einsatz des Schauspielers. Jede eingehendere Betrachtung bestätigt das. Sachkundige Beobachter haben längst erkannt, daß »die größten Wirkungen fast immer erzielt werden, indem man so wenig wie möglich ›spielt‹ ... Die letzte Entwicklung« sieht Arnheim 1932 darin, »den Schauspieler wie ein Requisit zu behandeln, das man charakteristisch auswählt und ... an der richtigen Stelle einsetzt.« (Rudolf Arnheim: Film als Kunst Berlin 1932 p 176/177) Damit hängt sehr eng etwas anderes zusammen. Der Schauspieler, der auf der Bühne agiert, versetzt sich in eine Rolle. Dem Filmdarsteller ist das sehr oft versagt. Seine Leistung ist durchaus keine einheitliche, sondern aus vielen einzelnen zusammengestellt, deren Hier und Jetzt von ganz zufälligen Rücksichten auf Ateliermiete, Verfügbarkeit von Partnern, Dekor usw. bestimmt wird. So kann ein Sprung aus dem Fenster im Atelier in Gestalt eines Sprungs vom Gerüst gedreht werden, die sich anschließende Flucht aber unter Umständen Wochen nachher bei einer Außenaufnahme. – Im übrigen sind weit paradoxere Montagen möglich. Es kann, nach einem Klopfen gegen die Tür, vom Darsteller gefordert werden, daß er zusammenschrückt. Vielleicht ist dieses Zusammenfahren nicht wunschgemäß ausgefallen. Da kann der Regisseur zu der Auskunft greifen, gelegentlich, wenn der Darsteller wieder einmal im Atelier ist, ohne dessen Vorwissen in seinem Rücken einen Schuß

abfeuern zu lassen. Das Erschrecken des Darstellers in diesem Moment kann aufgenommen und dann in den Film montiert werden. Nichts könnte drastischer zeigen, wie die Kunst aus dem Reiche des »schönen Scheins« entwichen ist, dessen Klima so lange als das einzige galt, in dem sie gedeihen könne.

Das Verfahren des Regisseurs, der, um das Erschrecken der dargestellten Person aufzunehmen, experimentell ein wirkliches Erschrecken ihres Darstellers hervorruft, ist durchaus filmgerecht. *Bei der Filmaufnahme kann kein Darsteller beanspruchen, den Zusammenhang, in dem seine eigene Leistung steht, zu überblicken.* Die Anforderung, eine Leistung ohne unmittelbaren erlebnismäßigen Zusammenhang mit einer – nicht spielmäßig geregelten – Situation zu liefern, ist allen Tests gemeinsam, den sportlichen so gut wie den filmischen. Dies brachte Asta Nielsen gelegentlich auf sehr eindrucksvolle Weise zur Geltung. Es war in einer Pause im Atelier. Man drehte einen Film nach dem »Idioten« von Dostojewski. Asta Nielsen, die die Aglaia spielte, stand im Gespräche mit einem Freund. Eine der Hauptszenen stand bevor: Aglaia bemerkt von weitem den Fürsten Myschkin, der mit Nastassja Philippowna vorübergeht, und die Tränen treten ihr in die Augen. Asta Nielsen, die während der Unterhaltung alle Komplimente ihres Freundes abgelehnt hatte, sah auf einmal die Darstellerin der Nastassja, ihr Frühstück verzehrend, im Hintergrunde des Ateliers auf und ab gehen. »Sehen Sie, das verstehe ich unter Filmdarstellung« sagte Asta Nielsen zu ihrem Besucher, während sie ihn mit Augen ansah, welche sich beim Anblick der Partnerin, wie die kommende Szene es vorschrieb, mit Tränen gefüllt hatten, ohne daß eine Miene in ihrem Gesicht sich verzogen hätte.

Die technischen Anforderungen an den Filmdarsteller sind andere als die an den Bühnenschauspieler. Fast nie sind Filmstars hervorragende Schauspieler im Sinn der Bühne. Vielmehr sind es meist Schauspieler zweiten oder dritten Ranges gewesen, denen der Film eine große Laufbahn eröffnet hat. Und wiederum sind es selten die besten Filmdarsteller gewesen, die den Versuch, vom Film zur Bühne zu gelangen, gemacht haben – einen Versuch, der zudem meist gescheitert ist. (Diese Umstände hängen mit der besondern Natur des Films zusammen, dem es viel weniger darauf ankommt, daß der Darsteller dem Publi-

kum einen andern als daß er der Apparatur sich selbst darstellt.) *Der typische Filmschauspieler spielt nur sich selbst.* Er steht im Gegensatze zum Typ des Mimen. Dieser Umstand beschränkt seine Verwertbarkeit auf der Bühne, erweitert sie aber außerordentlich im Film. Denn der Filmstar spricht sein Publikum vor allem dadurch an, daß er jedem einzelnen aus ihm die Möglichkeit zu eröffnen scheint, »zum Film zu gehen«. Die Vorstellung, sich durch die Apparatur reproduzieren zu lassen, übt auf den heutigen Menschen eine ungeheure Anziehungskraft aus. Gewiß schwärmte auch früher der Backfisch davon zur Bühne zu gehen. Der Traum zu filmen hat aber davor zweierlei entscheidend voraus. Er ist erstens erfüllbarer, weil der Konsum von Darstellern durch den Film (da hier jeder Darsteller nur sich selbst spielt) ein viel größerer als durch die Bühne ist. Er ist zweitens kühner, weil die Vorstellung, die eigene Erscheinung, die eigene Stimme massenweise verbreitet zu sehen, den Glanz des großen Schauspielers zum Verblassen bringt.

(12)

Die Veränderung der Ausstellungsweise durch die Reproduktionstechnik macht sich auch in der Politik bemerkbar. *Die Krise der Demokratien läßt sich als eine Krise der Ausstellungsbedingungen des politischen Menschen verstehen.* Die Demokratien stellen den Politiker unmittelbar, in eigner Person, und zwar vor Repräsentanten, aus. Das Parlament ist sein Publikum. Mit den Neuerungen der Aufnahmeapparatur, die es erlauben, den Redenden während der Rede unbegrenzt vielen vernehmbar und kurz darauf unbegrenzt vielen sichtbar zu machen, tritt die Anstellung des politischen Menschen vor dieser Aufnahmeapparatur in den Vordergrund. Es veröden die Parlamente gleichzeitig mit den Theatern. Rundfunk und Film verändern nicht nur die Funktion des professionellen Darstellers sondern genau so die Funktion dessen, der sich selber vor ihnen darstellt, wie der politische Mensch das tut. Die Richtung dieser Veränderung ist, unbeschadet ihrer verschiedenen Spezialaufgaben, die gleiche beim Filmdarsteller und beim Politiker. Sie erstrebt die Ausstellbarkeit prüfbarer, ja überschaubarer Lei-

stungen unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen wie der Sport sie zuerst unter gewissen natürlichen Bedingungen gefordert hatte. Das bedingt eine neue Auslese, eine Auslese vor der Apparatur, aus der der Champion, der Star und der Diktator als Sieger hervorgehen.

〈13〉

Es hängt mit der Technik des Films genau wie mit der des Sports zusammen, daß jeder den Leistungen, die sie ausstellen, als halber Fachmann beiwohnt. Man braucht nur einmal eine Gruppe von Zeitungsjungen, auf ihre Fahrräder gestützt, die Ergebnisse eines Radrennens diskutieren gehört zu haben, um diesem Zusammenhang auf die Spur zu kommen. Für den Film beweist die Wochenschau klipp und klar, daß jeder einzelne in die Lage kommen kann, gefilmt zu werden. Aber mit dieser Möglichkeit ist es nicht getan. *Jeder heutige Mensch hat einen Anspruch, gefilmt zu werden.* Diesen Anspruch verdeutlicht am besten ein Blick auf die geschichtliche Situation des heutigen Schrifttums. Jahrhundertlang lagen im Schrifttum die Dinge so, daß einer geringen Zahl von Schreibenden eine vieltausendfache Zahl von Lesenden gegenüberstand. Darin trat gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ein Wandel ein. Mit der ungeheuren Ausdehnung der Presse, die immer neue politische, religiöse, wissenschaftliche, berufliche, lokale Organe der Leserschaft zur Verfügung stellte, gerieten immer größere Teile der Leserschaft – zunächst fallweise – unter die Schreibenden. Es begann damit, daß die Tagespresse ihr ihren »Briefkasten« eröffnete und es steht heute so, daß es kaum einen im Arbeitsprozeß stehenden Europäer gibt, der nicht grundsätzlich irgendwo Gelegenheit zur Publikation einer Arbeitserfahrung, einer Beschwerde, einer Reportage oder dergleichen finden könnte. Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren. Sie wird eine funktionelle, von Fall zu Fall so oder anders verlaufende. Der Lesende ist jederzeit bereit ein Schreibender zu werden. Als Sachverständiger, der er wohl oder übel in einem äußerst spezialisierten Arbeitsprozeß werden mußte – sei es auch nur

als Sachverständiger einer geringen Verrichtung – gewinnt er einen Zugang zur Autorschaft. Die Arbeit selbst kommt zu Wort. Und ihre Darstellung im Wort macht einen Teil des Könnens, das zu ihrer Ausübung erforderlich ist. Die literarische Befugnis wird nicht mehr in der spezialisierten sondern in der polytechnischen Ausbildung begründet, und so Gemeingut.

Alles das läßt sich ohne weiteres auf den Film übertragen, wo Verschiebungen, die im Schrifttum Jahrhunderte in Anspruch genommen haben, sich im Laufe eines Jahrzehnts vollzogen. Denn in der Praxis des Films – vor allem der russischen – ist diese Verschiebung stellenweise schon realisiert. Ein Teil der im russischen Film begehrenden Darsteller sind nicht Darsteller in unserm Sinn sondern Leute, die *sich* – und zwar in erster Linie in ihrem Arbeitsprozeß – darstellen. In Westeuropa verbietet die kapitalistische Ausbeutung des Films dem legitimen Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduziertwerden hat, die Berücksichtigung. Im übrigen verbietet sie auch die Arbeitslosigkeit, welche große Massen von der Produktion ausschließt, in deren Arbeitsgang sie in erster Linie ihren Anspruch auf Reproduktion hätten. Unter diesen Umständen hat die Filmindustrie alles Interesse, die Anteilnahme der Massen durch illusionäre Vorstellungen und durch zweideutige Spekulationen zu stacheln. Das gelingt ihr zumal bei den Frauen. Zu diesem Zweck hat sie einen gewaltigen publizistischen Apparat in Bewegung gesetzt; sie hat die Karriere und das Liebesleben der Stars in ihren Dienst gestellt, sie hat Plebiscite veranstaltet, sie hat Schönheitskonkurrenzen einberufen. Alles das, um das ursprüngliche und berechtigte Interesse der Massen am Film – ein Interesse der Selbst- und somit auch der Klassenerkenntnis – auf korruptivem Weg zu verfälschen. Es gilt daher vom Filmkapital im besondern, was vom Faschismus im allgemeinen gilt, daß er das unabweisliche Bedürfnis nach neuen sozialen Verfassungen insgeheim im Interesse einer besitzenden Minderheit ausbeutet. Die Enteignung des Filmkapitals ist schon darum eine dringende Forderung des Proletariats.

Jede ausgebildete Kunstform steht im Schnittpunkt dreier Entwicklungslinien. Es arbeitet nämlich einmal die Technik auf eine bestimmte Kunstform hin. Ehe der Film auftrat, gab es Photobüchlein, deren Bilder durch einen Daumendruck schnell

am Beschauer vorüberhuschend einen Boxkampf oder ein Tennismatch vorführten; es gab die Automaten in den Passagen, deren Bilderablauf durch eine Drehung der Kurbel in Bewegung erhalten wurde. Es arbeiten zweitens die überkommenen Kunstformen in gewissen Stadien ihrer Entwicklung angestrengt auf Effekte hin, welche späterhin zwanglos von der neuen Kunstform erzielt werden. Ehe der Film zur Geltung gekommen war, suchten die Dadaisten durch ihre Veranstaltungen ins Publikum eine Bewegung zu bringen, die ein Chaplin dann auf natürlichere Weise zu Wege brachte. Es arbeiten drittens, oft unscheinbare, gesellschaftliche Veränderungen auf eine Veränderung der Rezeption hin, die erst der neuen Kunstform zugute kommt. Ehe der Film sein Publikum zu bilden begonnen hatte, wurden im Kaiserpanorama bereits Bilder (die begonnen hatten, sich in Bewegung zu setzen) von einem versammelten Publikum rezipiert. Nun gab es ein solches zwar auch in Gemäldesalons – aber ohne daß deren Inneneinrichtung – wie z. B. die der Theater – imstande wäre, es zu organisieren. Im Kaiserpanorama dagegen sind Sitzplätze vorgesehen, deren Verteilung vor den verschiedenen Stereoskopen eine Mehrzahl von Bildbetrachtern verspricht. Leere kann in einer Gemäldegalerie angenehm sein, im Kaiserpanorama schon nicht mehr und im Kino um keinen Preis. Und doch hat im Kaiserpanorama noch jeder – wie zumeist in Gemäldegalerien – sein eignes Bild. So kommt die Dialektik der Sache gerade darin zum Ausdruck, daß hier, kurz ehe die Bildbetrachtung im Film ihren Umschlag erfährt und zu einer kollektiven wird, das Prinzip der Bildbetrachtung durch einen Einzelnen noch einmal mit einer Schärfe heraustritt wie einst in der Betrachtung des Götterbilds durch den Priester im Allerheiligsten.

〈14〉

Eine Film- und besonders eine Tonfilmaufnahme bietet einen Anblick wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist. Sie stellt einen Vorgang dar, dem kein einziger Standpunkt mehr zuzuordnen ist, von dem aus die, zu dem Spielvorgang als solchem nicht zugehörige Aufnahmeapparatur, die Beleuch-

tungsmaschinerie, der Assistentenstab usw. nicht in das Blickfeld des Beschauers fiel. (Es sei denn, die Einstellung seiner Pupille falle mit der des Aufnahmeapparates zusammen, der oft den Darstellern geradezu auf den Leib rückt.) Dieser Umstand, er mehr als jeder andere, macht die etwa bestehenden Ähnlichkeiten zwischen einer Szene im Filmatelier und auf der Bühne zu oberflächlichen und belanglosen. Das Theater kennt prinzipiell die Stelle, von der aus das Geschehen nicht ohne weiteres als illusionär zu durchschauen ist. Der Aufnahme-szene im Film gegenüber gibt es diese Stelle nicht. Seine illusionäre Natur ist eine Natur zweiter Ordnung, sie ist ein Ergebnis des Schnitts. Das heißt: *im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer eigenen technischen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch die besonders eingestellte Kamera und ihrer Montierung mit andern Aufnahmen von der gleichen Art ist.* Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zu der blauen Blume im Land der Technik.

Der gleiche Sachverhalt, der sich so gegen den des Theaters abhebt, läßt sich noch sehr viel aufschlußreicher mit dem konfrontieren, der in der Malerei vorliegt. Hier haben wir die Frage zu stellen: wie verhält sich der Operateur zum Maler? Zu ihrer Beantwortung sei eine Hilfskonstruktion gestattet, die sich auf den Begriff des Operateurs stützt, welcher von der Chirurgie her geläufig ist. Der Chirurg stellt den einen Pol einer Ordnung dar, an deren anderm der Magier steht. Die Haltung des Magiers, der einen Kranken durch Auflegen der Hand heilt, ist verschieden von der des Chirurgen, der einen Eingriff in den Kranken vornimmt. Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie – kraft seiner aufgelegten Hand – nur wenig und steigert sie – kraft seiner Autorität – sehr. Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr – indem er in dessen Inneres dringt – und er vermehrt sie nur wenig – durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand sich unter den Organen bewegt. Mit einem Wort gesagt: zum Unterschied vom Magier (der auch noch im praktischen Arzte steckt) ver-

zichtet der Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüberzustellen; er dringt vielmehr operativ in ihn ein. – Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammenfinden. *So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt des Wirklichen, den er von der Kunst zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.*

〈15〉

Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, z. B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste z. B. bei Chaplin um. Dabei ist das fortschrittliche Verhalten dadurch gekennzeichnet, daß die Lust am Schauen und am Erleben in ihm eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers eingeht. Solche Verbindung ist ein wichtiges gesellschaftliches Indizium. Je mehr nämlich die gesellschaftliche Bedeutung einer Kunst sich vermindert, desto mehr fallen – wie das sehr deutlich angesichts der Malerei sich erweist – die kritische und die genießende Haltung im Publikum auseinander. Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen. Nicht so im Kino. Und zwar ist der entscheidende Umstand dabei: nirgends so sehr wie im Kino erweisen sich die Reaktionen des Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein so sehr durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich. Von neuem ist der Vergleich mit der Malerei dienlich. Das Gemälde hatte stets ausgezeichneten

Anspruch auf die Betrachtung durch einen oder durch wenige. Die simultane Betrachtung von Gemälden durch ein großes Publikum, wie sie im neunzehnten Jahrhundert beginnt, ist ein frühes Symptom der Krise der Malerei, die keineswegs durch die Photographie allein sondern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstwerks auf die Masse ausgelöst wurde.

Es liegt eben so, daß die Malerei nicht imstande ist, den Gegenstand einer simultanen Kollektivrezeption zu bilden, wie es von jeher für die Architektur, wie es einst für das Epos der Fall war, wie es heute für den Film zutrifft. Und so wenig aus diesem Umstand von Hause aus ein Schluß auf die gesellschaftliche Rolle der Malerei zu ziehen ist, so fällt er doch in dem Augenblick als eine schwere gesellschaftliche Beeinträchtigung ins Gewicht, wo die Malerei durch besondere Umstände und gewissermaßen wider ihre Natur mit den Massen unmittelbar konfrontiert wird. In den Kirchen und Klöstern des Mittelalters oder an den Höfen des 16ten, 17ten und des 18ten Jahrhunderts fand die Kollektivrezeption von Gemälden nicht simultan sondern vielfach vermittelt statt. Wenn das anders geworden ist, so kommt darin der besondere Konflikt zum Ausdruck, in welchen die Malerei durch ihre technische Reproduzierbarkeit im Laufe des vorigen Jahrhunderts verstrickt wurde. Aber ob man auch unternahm, sie in Galerien und in Salons mit den Massen des Publikums zu konfrontieren, so war doch auf keinem Weg möglich, daß dieses Publikum im Rezipieren sich selbst organisiert und kontrolliert hätte. Es hätte schon zum Skandal schreiten müssen, um sein Urteil offenkundig zu manifestieren. Mit andern Worten: die offenkundige Manifestierung seines Urteils hätte einen Skandal gebildet. Damit wird ebendasselbe Publikum, das vor dem Groteskfilm fortschrittlich reagiert, vor dem Surrealismus zu einem rückständigen.

〈16〉

Unter den gesellschaftlichen Funktionen des Films ist die wichtigste, das Gleichgewicht zwischen dem Menschen und der Apparatur herzustellen. Diese Aufgabe löst der Film durchaus nicht

nur auf die Art wie der Mensch sich der Aufnahmeapparatur sondern wie er mit deren Hilfe die Umwelt sich darstellt. Indem er durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch die Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der andern Seite dazu, eines ungeheueren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern. Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung in ihm. So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, beispielsweise, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens. Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren vielen Hilfsmitteln – ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse. Im übrigen bestehen zwischen beiden die engsten Zusammenhänge. Denn die mannigfachen Aspekte, die die Aufnahmeapparatur der Wirklichkeit abgewinnen kann, liegen zum großen Teile nur außerhalb eines *normalen* Spektrums der Sinneswahrnehmungen. Viele der Deformationen und Stereotypen, der Verwandlungen und Katastrophen, die die Welt der Gesichtswahrnehmung in den Filmen betreffen können, betref-

fen sie in der Tat in Psychosen, in Halluzinationen, in Träumen. Und so sind jene Verfährungsweisen der Kamera ebenso-viele Prozeduren, dank deren sich die Kollektivwahrnehmung des Publikums die individuellen Wahrnehmungsweisen des Psychotikers oder des Träumenden zu eigen zu machen vermag. In die alte heraklitische Wahrheit – die Wachenden haben ihre Welt gemeinsam, die Schlafenden jeder eine für sich – hat der Film eine Bresche geschlagen. Und zwar viel weniger mit Darstellungen der Traumwelt als mit der Schöpfung von Figuren des Kollektivtraums wie der erdumkreisenden Micky-Maus. Wenn man sich davon Rechenschaft gibt, welche gefährlichen Spannungen die Technisierung mit ihren Folgen in den großen Massen erzeugt hat – Spannungen, die in kritischen Stadien einen psychotischen Charakter annehmen – so wird man zu der Erkenntnis kommen, daß diese selbe Technisierung gegen solche Massenpsychosen sich die Möglichkeit psychischer Impfung durch gewisse Filme geschaffen hat, in denen eine forcierte Entwicklung sadistischer Phantasien oder masochistischer Wahnvorstellungen deren natürliches und gefährliches Reifen in den Massen verhindern kann. Den vorzeitigen und heilsamen Ausbruch derartiger Massenpsychosen stellt das kollektive Gelächter dar. Die ungeheuren Massen grotesken Geschehens, die zur Zeit im Film konsumiert werden, sind ein drastisches Anzeichen der Gefahren, die der Menschheit aus den Verdrängungen drohen, die die Zivilisation mit sich bringt. Die amerikanischen Groteskfilme und die Filme Disneys bewirken eine therapeutische Sprengung des Unbewußten. Ihr Vorgänger ist der Excentric gewesen. In den neuen Spielräumen, die durch den Film entstanden, ist er als erster zu Hause gewesen; ihr Trockenbewohner. In diesen Zusammenhängen hat Chaplin als historische Figur seinen Platz.

〈17〉

Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Zeit noch nicht gekommen ist. Die Geschichte jeder Kunstform hat kritische Zeiten, in denen diese Form auf Effekte hindrängt, die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen

Standard, d. h. in einer neuen Kunstform ergeben können. Die derart, zumal in den sogenannten »Verfallszeiten« sich ergebenden Extravaganzen und Kruditäten der Kunst gehen in Wirklichkeit aus ihrem reichsten historischen Kräftezentrum hervor. An solchen Barbarismen hat noch zuletzt der Dadaismus seine Freude gehabt. Sein Impuls dabei wird erst jetzt erkennbar: *Der Dadaismus versuchte, die Effekte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mitteln der Malerei (beziehungsweise der Literatur) zu erzeugen.*

Jede von Grund auf neue, bahnbrechende Erzeugung von Nachfrage wird über ihr Ziel hinausschießen. Der Dadaismus tut das in dem Grade, daß er die Marktwerte, die dem Film in so hohem Maß eignen, zugunsten bedeutsamerer Intentionen – die ihm natürlich in der hier beschriebenen Gestalt nicht bewußt sind – opfert. Auf die merkantile Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke legten die Dadaisten viel weniger Gewicht als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung. Diese Unverwertbarkeit suchten sie nicht zum wenigsten durch eine grundsätzliche Entwürdigung ihres Materials zu erreichen. Ihre Gedichte sind »Wortsalat«, sie enthalten obszöne Ausrufe und allen nur vorstellbaren Abfall der Sprache. Garnicht anders ihre Gemälde, denen sie Knöpfe oder Fahrscheine aufmontierten. Was sie mit solchen Mitteln erreichen, ist eine rücksichtslose Vernichtung der Aura ihrer Hervorbringungen, denen sie mit den Mitteln der Produktion das Brandmal einer Reproduktion aufdrücken. Es ist unmöglich, vor einem Bild von Arp oder einem Gedicht August Stramms sich wie vor einem Bild Derains oder einem Gedicht von Rilke Zeit zur Sammlung und Stellungnahme zu lassen. Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber. Das durch den Dadaismus provozierte soziale Verhalten ist: Anstoß nehmen. In der Tat gewährleisteten seine Kundgebungen eine recht vehemente Ablenkung indem sie das Kunstwerk zum Mittelpunkt eines Skandals machten. Dieses Kunstwerk hatte vor allem *einer* Forderung Genüge zu leisten: öffentliches Ärgernis zu erregen. Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde es zu einem Geschloß. Es stieß dem Betrachter zu. Und es stand damit im Begriff, die taktile

Qualität, die der Kunst in den großen Umbauepochen der Geschichte die unentbehrlichste ist, für die Gegenwart zurückzugewinnen.

Daß alles Wahrgenommene, Sinnenfällige ein uns Zustoßendes ist – diese Formel der Traumwahrnehmung, die zugleich die taktile Seite der künstlerischen umfaßt – hat der Dadaismus von neuem in Kurs gesetzt. Damit hat er die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktilen ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen. Der Film hat also die physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit. In seinen vorgeschrittensten Werken, vor allem bei Chaplin, hat er beide Chockwirkungen auf einer neuen Stufe vereinigt.

Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das Bild auf der einen verändert sich, das Bild auf der andern nicht. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden, weder wie ein Gemälde noch wie etwas Wirkliches. Der Assoziationsablauf dessen, der sie betrachtet, wird sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will. *Der Film ist die der betonten Lebensgefahr, in der die Heutigen leben, entsprechende Kunstform.* Er entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats – Veränderungen wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im weltgeschichtlichen Maßstab jeder Kämpfer gegen die heutige Gesellschaftsordnung erlebt.

<18>

Die Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neu geboren hervorgeht. Die

Quantität ist in Qualität umgeschlagen: die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht. Es darf den Betrachter nicht irre machen, daß diese zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt. Man klagt ihm, daß die Massen im Kunstwerk Zerstreuung suchten, während der Kunstfreund sich diesem mit Sammlung nahe. Für die Massen sei das Kunstwerk ein Anlaß der Unterhaltung, für den Kunstfreund sei es ein Gegenstand seiner Andacht. Hier heißt es nun, näher zusehen. Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich; sie umspielt es mit ihrem Wellenschlag, sie umfängt es in ihrer Flut. So am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten.

Bauten begleiten die Menschheit seit ihrer Urgeschichte. Viele Kunstformen sind entstanden und sind vergangen. Die Tragödie entsteht mit den Griechen, um mit ihnen zu verlöschen und nach Jahrhunderten aufzuleben. Das Epos, dessen Ursprung in der Jugend der Völker liegt, erlischt in Europa mit dem Ausgang der Renaissance. Die Tafelmalerei ist eine Schöpfung des Mittelalters und nichts gewährleistet ihr eine ununterbrochene Dauer. Das Bedürfnis des Menschen nach Unterkunft aber ist beständig. Die Baukunst hat niemals brach gelegen. Ihre Geschichte ist länger als die jeder andern Kunst und ihre Wirkung sich zu vergegenwärtigen von Bedeutung für jeden Versuch, das Verhältnis der Massen zum Kunstwerk nach seiner geschichtlichen Funktion zu erkennen.

Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch. Es gibt von solcher Rezeption keinen Begriff, wenn man sie sich nach Art der gesammelten vorstellt, wie sie z. B. Reisenden vor berühmten Bauten geläufig ist. Es besteht nämlich auf der taktilen Seite keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist. Die taktile Rezeption erfolgt nicht

sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit. Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet ursprünglich viel weniger in einem gespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerken statt. Diese, an der Architektur gebildete, Rezeption hat aber unter gewissen Umständen kanonischen Wert. Denn: Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich, nach Anleitung der taktilen Rezeption durch Gewöhnung bewältigt.

Gewöhnen kann sich aber auch der Zerstreute. Mehr: gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen zu können, erweist erst, daß sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist. Durch die Zerstreuung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert, wie weit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind. Da im übrigen für den Einzelnen die Versuchung besteht, sich solchen Aufgaben zu entziehen, so wird die Kunst deren schwerste und wichtigste nur da angreifen, wo sie Massen mobilisieren kann. Sie tut es gegenwärtig im Film. *Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Wahrnehmung ist, hat in den Kinos ihren zentralen Platz.* Und hier, wo das Kollektivum seine Zerstreuung sucht, fehlt keineswegs die taktile Dominante, die die Umgruppierung der Apperzeption regiert. Ursprünglicher ist sie in der Architektur zuhause. Aber nichts verrät deutlicher die gewaltigen Spannungen unserer Zeit als daß diese taktile Dominante in der Optik selber sich geltend macht. Und das eben geschieht im Film durch die Chockwirkung seiner Bilderfolge. So erweist sich auch von dieser Seite der Film als der derzeitig wichtigste Gegenstand jener Lehre von der Wahrnehmung, die bei den Griechen Ästhetik hieß.

〈19〉

Die zunehmende Proletarisierung der heutigen Menschen und die zunehmende Formierung von Massen sind zwei Seiten eines und desselben Geschehens. Der Faschismus versucht, die neuentstandnen proletarischen Massen zu organisieren, ohne die Produktions- und Eigentumsordnung, auf deren Beseitigung sie hindrängen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen. Hier ist, besonders mit Rücksicht auf die Wochenschau, deren propagandistische Bedeutung gar nicht zu überschätzen ist, anzumerken, daß *die massenweise Reproduktion der Reproduktion von Massen besonders entgegenkommt*. In den großen Festaufzügen, den Monstreversammlungen, in den Massenveranstaltungen sportlicher Art und im Krieg, die heute sämtlich der Aufnahmeapparatur zugeführt werden, sieht die Masse sich selbst ins Gesicht. Dieser Vorgang, dessen Tragweite keiner Betonung bedarf, hängt aufs engste mit der Entwicklung der Reproduktions- beziehungsweise Aufnahmetechnik zusammen. Massenbewegungen stellen sich im allgemeinen der Apparatur deutlicher dar als dem Blick. Kaders von Hunderttausenden lassen sich von der Vogelperspektive aus am besten erfassen. Und wenn diese Perspektive dem menschlichen Auge auch ebensowohl zugänglich ist wie der Apparatur, so ist doch an dem Bilde, das das Auge davonträgt, die Vergrößerung nicht möglich, welcher die Aufnahme unterzogen wird. Das heißt, daß Massenbewegungen, und an ihrer Spitze der Krieg, eine der Apparatur besonders entgegenkommende Form des menschlichen Verhaltens darstellen. – *Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen Ausdruck in deren Konservierung zu geben. Er läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus*. Mit d'Annunzio hat die Dekadence in die Politik ihren Einzug gehalten, mit Marinetti der Futurismus und mit Hitler die Schwabinger Tradition. *Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik konvergieren in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg*. Der Krieg und nur der Krieg macht es möglich, Massenbewegungen größten Maßstabs unter Wahrung der überkommenen Eigen-

tumsverhältnisse ein Ziel zu geben. So formuliert sich der Tatbestand von der Politik her. Von der Technik her formuliert er sich folgendermaßen: Nur der Krieg macht es möglich, die sämtlichen technischen Mittel der Gegenwart unter Wahrung der Eigentumsverhältnisse zu mobilisieren. Es ist selbstverständlich, daß die Apotheose des Krieges durch den Faschismus sich nicht *dieser* Argumente bedient. Trotzdem ist ein Blick auf sie lehrreich. In Marinettis Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg heißt es: »Seit 27 Jahren erheben wir Futuristen uns dagegen, daß der Krieg als antiästhetisch bezeichnet wird . . . Demgemäß stellen wir fest: . . . Der Krieg ist schön, weil er dank der Gasmasken, der schreckenerregenden Megaphons, der Flammenwerfer und der kleinen Tanks die Herrschaft des Menschen über die unterjochte Maschine begründet. Der Krieg ist schön, weil er die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers inauguriert. Der Krieg ist schön, weil er eine blühende Wiese um die feurigen Orchideen der Mitrailleusen bereichert. Der Krieg ist schön, weil er das Gewehrfeuer, die Kanonaden, die Feuerpausen, die Parfums und Verwesungsgerüche zu einer Symphonie vereinigt. Der Krieg ist schön, weil er neue Architekturen, wie die der großen Tanks, der geometrischen Fliegergeschwader, der Rauchspiralen aus brennenden Dörfern und vieles andere schafft . . . Dichter und Künstler des Futurismus . . . erinnert Euch dieser Grundsätze einer Ästhetik des Krieges, damit Euer Ringen um eine neue Poesie und eine neue Plastik . . . von ihnen erleuchtet werde!«

Dieses Manifest hat den Vorzug der Deutlichkeit. Seine Fragestellung verdient, von dem Schöngeist an den Dialektiker überzugehen. Ihm stellt sich die Ästhetik des heutigen Krieges folgendermaßen dar: Wird die natürliche Verwertung der Produktivkräfte durch die Eigentumsordnung hintangehalten, so drängt die Steigerung der technischen Behelfe, der Tempi, der Kraftquellen nach einer unnatürlichen. Sie findet sie im Kriege, der mit seinen Zerstörungen den Beweis dafür antritt, daß die Gesellschaft nicht reif genug war, sich die Technik zu ihrem Organ zu machen, daß die Technik nicht ausgebildet genug war, die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen. Der imperialistische Krieg ist in seinen grauenhaftesten Zügen bestimmt durch die Diskrepanz zwischen gewaltigen Produktionsmit-

teln und ihrer unzulänglichen Verwertung im Produktionsprozeß (mit andern Worten durch die Arbeitslosigkeit und den Mangel an Absatzmärkten). Er ist ein Sklavenaufstand der Technik, die am »Menschenmaterial« die Ansprüche eintreibt, denen sich die Gesellschaft entzogen hat. Anstelle von Kraftwerken setzt sie die Menschenkraft – in Gestalt von Armeen – ins Land. Anstelle des Luftverkehrs setzt sie den Verkehr von Geschossen und im Gaskriege hat sie ein Mittel, die Aura auf neue Art abzuschaffen.

»Fiat ars – pereat mundus« sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. *So steht es mit der Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.*



Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

〈*Dritte Fassung*〉

〈Die zweite Fassung findet sich Band VII, S. 350 ff. D. Hg.〉

Die Begründung der schönen Künste und die Einsetzung ihrer verschiedenen Typen geht auf eine Zeit zurück, die sich eingreifend von der unsrigen unterschied, und auf Menschen, deren Macht über die Dinge und die Verhältnisse verschwindend im Vergleich zu der unsrigen war. Der erstaunliche Zuwachs aber, den unsere Mittel in ihrer Anpassungsfähigkeit und ihrer Präzision erfahren haben, stellt uns in naher Zukunft die eingreifendsten Veränderungen in der antiken Industrie des Schönen in Aussicht. In allen Künsten gibt es einen physischen Teil, der nicht länger so betrachtet und so behandelt werden kann wie vordem; er kann sich nicht länger den Einwirkungen der modernen Wissenschaft und der modernen Praxis entziehen. Weder die Materie, noch der Raum, noch die Zeit sind seit zwanzig Jahren, was sie seit jeher gewesen sind. Man muß sich darauf gefaßt machen, daß so große Neuerungen die gesamte Technik der Künste verändern, dadurch die Invention selbst beeinflussen und schließlich vielleicht dazu gelangen werden, den Begriff der Kunst selbst auf die zauberhafteste Art zu verändern.

*Paul Valéry: Pièces sur l'art. Paris [o. J.],
p. 103/104 (»La conquête de l'ubiquité«).*

VORWORT

Als Marx die Analyse der kapitalistischen Produktionsweise unternahm, war diese Produktionsweise in den Anfängen. Marx richtete seine Unternehmungen so ein, daß sie prognostischen Wert bekamen. Er ging auf die Grundverhältnisse der kapitalistischen Produktion zurück und stellte sie so dar, daß sich aus ihnen ergab, was man künftighin dem Kapitalismus noch zutrauen könne. Es ergab sich, daß man ihm nicht nur eine zunehmend verschärfte Ausbeutung der Proletarier zutrauen könne, sondern schließlich auch die Herstellung von Bedingungen, die die Abschaffung seiner selbst möglich machen. Die Umwälzung des Überbaus, die viel langsamer als die des Unterbaus vor sich geht, hat mehr als ein halbes Jahrhundert gebraucht, um auf allen Kulturgebieten die Veränderung der Produktionsbedingungen zur Geltung zu bringen. In welcher Gestalt das geschah, läßt sich erst heute angeben. An diese Angaben sind gewisse prognostische Anforderungen zu stellen. Es entsprechen diesen Anforderungen aber weniger Thesen über die Kunst des Proletariats nach der Machtergreifung, geschweige die der klassenlosen Gesellschaft, als Thesen über die Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen. Deren Dialektik macht sich im Überbau nicht weniger bemerkbar als in der Ökonomie. Darum wäre es falsch, den Kampfwert solcher Thesen zu unterschätzen. Sie setzen eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfungertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis – beiseite – Begriffe, deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinn führt. *Die im folgenden neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe unterscheiden sich von geläufigeren dadurch, daß sie für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar.*

I

Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden. Solche Nachbildung wurde auch ausgeübt von Schülern zur Übung in der Kunst, von Meistern zur Verbreitung der Werke, endlich von gewinnlüsternen Dritten. Dem gegenüber ist die technische Reproduktion des Kunstwerkes etwas Neues, das sich in der Geschichte intermittierend, in weit auseinanderliegenden Schüben, aber mit wachsender Intensität durchsetzt. Die Griechen kannten nur zwei Verfahren technischer Reproduktion von Kunstwerken: den Guß und die Prägung. Bronzen, Terrakotten und Münzen waren die einzigen Kunstwerke, die von ihnen massenweise hergestellt werden konnten. Alle übrigen waren einmalig und technisch nicht zu reproduzieren. Mit dem Holzschnitt wurde zum ersten Male die Graphik technisch reproduzierbar; sie war es lange, ehe durch den Druck auch die Schrift es wurde. Die ungeheuren Veränderungen, die der Druck, die technische Reproduzierbarkeit der Schrift, in der Literatur hervorgerufen hat, sind bekannt. Von *der* Erscheinung, die hier in weltgeschichtlichem Maßstab betrachtet wird, sind sie aber nur *ein*, freilich besonders wichtiger Sonderfall. Zum Holzschnitt treten im Laufe des Mittelalters Kupferstich und Radierung, sowie im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Lithographie.

Mit der Lithographie erreicht die Reproduktionstechnik eine grundsätzlich neue Stufe. Das sehr viel bündigere Verfahren, das die Auftragung der Zeichnung auf einen Stein von ihrer Kerbung in einen Holzblock oder ihrer Ätzung in eine Kupferplatte unterscheidet, gab der Graphik zum ersten Mal die Möglichkeit, ihre Erzeugnisse nicht allein massenweise (wie vordem) sondern in täglich neuen Gestaltungen auf den Markt zu bringen. Die Graphik wurde durch die Lithographie befähigt, den Alltag illustrativ zu begleiten. Sie begann, Schritt mit dem Druck zu halten. In diesem Beginnen wurde sie aber schon wenige Jahrzehnte nach der Erfindung des Steindrucks durch die Photographie überflügelt. Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nun-

mehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen. Da das Auge schneller erfaßt, als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte. Der Filmopérateur fixiert im Atelier kurbelnd die Bilder mit der gleichen Schnelligkeit, mit der der Darsteller spricht. Wenn in der Lithographie virtuell die illustrierte Zeitung verborgen war, so in der Photographie der Tonfilm. Die technische Reproduktion des Tons wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen. Diese konvergierenden Bemühungen haben eine Situation absehbar gemacht, die Paul Valéry mit dem Satz kennzeichnet: »Wie Wasser, Gas und elektrischer Strom von weither auf einen fast unmerklichen Handgriff hin in unsere Wohnungen kommen, um uns zu bedienen, so werden wir mit Bildern oder mit Tonfolgen versehen werden, die sich, auf einen kleinen Griff, fast ein Zeichen einstellen und uns ebenso wieder verlassen«.¹ *Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfährungsweisen eroberte.* Für das Studium dieses Standards ist nichts aufschlußreicher, als wie seine beiden verschiedenen Manifestationen – Reproduktion des Kunstwerks und Filmkunst – auf die Kunst in ihrer überkommenen Gestalt zurückwirken.

II

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden

¹ Paul Valéry: *Pièces sur l'art*. Paris [o. J.], p. 105 («La conquête de l'ubiquité»).

Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag². Die Spur der ersteren ist nur durch Analysen chemischer oder physikalischer Art zu fördern, die sich an der Reproduktion nicht vollziehen lassen; die der zweiten ist Gegenstand einer Tradition, deren Verfolgung von dem Standort des Originals ausgehen muß.

Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus. Analysen chemischer Art an der Patina einer Bronze können der Feststellung ihrer Echtheit förderlich sein; entsprechend kann der Nachweis, daß eine bestimmte Handschrift des Mittelalters aus einem Archiv des fünfzehnten Jahrhunderts stammt, der Feststellung ihrer Echtheit förderlich sein. Der gesamte Bereich *der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit*³. Während das Echte aber der manuellen Reproduktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall. Der Grund ist ein doppelter. Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbständiger als die manuelle. Sie kann, beispielsweise, in der Photographie Ansichten des Originals hervorheben, die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung oder der Zeitlupe Bilder festhalten, die sich der natürlichen Optik schlechtweg entziehen. Das ist das Erste. Sie kann zudem zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie

2 Natürlich umfaßt die Geschichte des Kunstwerks noch mehr: die Geschichte der Mona Lisa z.B. Art und Zahl der Kopien, die im siebzehnten, achtzehnten, neunzehnten Jahrhundert von ihr gemacht worden sind.

3 Gerade weil die Echtheit nicht reproduzierbar ist, hat das intensive Eindringen gewisser Reproduktionsverfahren – es waren technische – die Handhabe zur Differenzierung und Stufung der Echtheit gegeben. Solche Unterscheidungen auszubilden, war eine wichtige Funktion des Kunsthandels. Dieser hatte ein handgreifliches Interesse, verschiedene Abzüge von einem Holzstock, die vor und die nach der Schrift, von einer Kupferplatte und dergleichen auseinanderzuhalten. Mit der Erfindung des Holzschnitts, so darf man sagen, war die Echtheitsqualität an der Wurzel angegriffen, ehe sie noch ihre späte Blüte entfaltet hatte. »Echt« war ein mittelalterliches Madonnenbild ja zur Zeit seiner Anfertigung noch nicht; das wurde es im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte und am üppigsten vielleicht in dem vorigen.

ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen, sei es in Gestalt der Photographie, sei es in der der Schallplatte. Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen.

Die Umstände, in die das Produkt der technischen Reproduktion des Kunstwerks gebracht werden kann, mögen im übrigen den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen – sie entwerten auf alle Fälle sein Hier und Jetzt. Wenn das auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt sondern entsprechend z. B. von einer Landschaft, die im Film am Beschauer vorbeizieht, so wird durch diesen Vorgang am Gegenstande der Kunst ein empfindlichster Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache⁴.

Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. *Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.* Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten –

4 Die kümmerlichste Provinzaufführung des »Faust« hat vor einem Faustfilm jedenfalls dies voraus, daß sie in Idealkonkurrenz zur Weimarer Uraufführung steht. Und was an traditionellen Gehalten man vor der Rampe sich in Erinnerung rufen mag, ist vor der Filmleinwand unverwertbar geworden – daß in Mephisto Goethes Jugendfreund Johann Heinrich Merck steckt, und was dergleichen mehr ist.

einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr machtvollster Agent ist der Film. Seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe. Diese Erscheinung ist an den großen historischen Filmen am handgreiflichsten. Sie bezieht immer weitere Positionen in ihr Bereich ein. Und wenn Abel Gance 1927 enthusiastisch ausrief: »Shakespeare, Rembrandt, Beethoven werden filmen ... Alle Legenden, alle Mythologien und alle Mythen, alle Religionsstifter, ja alle Religionen ... warten auf ihre belichtete Auferstehung, und die Heroen drängen sich an den Pforten«⁵ so hat er, ohne es wohl zu meinen, zu einer umfassenden Liquidation eingeladen.

III

Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätromische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die Antike sondern auch eine andere Wahrnehmung. Die Gelehrten der Wiener Schule, Riegl und Wickhoff, die sich gegen das Gewicht der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse auf die Organisation der Wahrnehmung in der Zeit zu tun, in der sie in Geltung stand. So weittragend ihre Erkenntnisse waren, so hatten sie ihre Grenze darin, daß sich diese Forscher begnügten, die formale Signatur aufzuweisen, die der Wahrnehmung in der spätromischen Zeit

⁵ Abel Gance: Le temps de l'image est venu, in: L'art cinématographique II. Paris 1927, p. 94–96.

eigen war. Sie haben nicht versucht – und konnten vielleicht auch nicht hoffen –, die gesellschaftlichen Umwälzungen zu zeigen, die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden. Für die Gegenwart liegen die Bedingungen einer entsprechenden Einsicht günstiger. Und wenn Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen, so kann man dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen.

Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. An der Hand dieser Beschreibung ist es ein Leichtes, die gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen. Er beruht auf zwei Umständen, die beide mit der zunehmenden Bedeutung der Massen im heutigen Leben zusammenhängen. Nämlich: *Die Dinge sich räumlich und menschlich »näherzubringen« ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen⁶ wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.* Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener. Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Si-

6 Menschlich sich den Massen näherbringen zu lassen, kann bedeuten: seine gesellschaftliche Funktion aus dem Blickfeld räumen zu lassen. Nichts gewährleistet, daß ein heutiger Portraitist, wenn er einen berühmten Chirurgen am Frühstückstisch und im Kreise der Seinen malt, dessen gesellschaftliche Funktion genauer trifft als ein Maler des sechzehnten Jahrhunderts, der seine Ärzte repräsentativ, wie zum Beispiel Rembrandt in der »Anatomie«, dem Publikum darstellt.

gnatur einer Wahrnehmung, deren »Sinn für das Gleichartige in der Welt« so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. So bekundet sich im anschaulichen Bereich was sich im Bereich der Theorie als die zunehmende Bedeutung der Statistik bemerkbar macht. Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.

IV

Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas außerordentlich Wandelbares. Eine antike Venusstatue z. B. stand in einem anderen Traditionszusammenhange bei den Griechen, die sie zum Gegenstand des Kultus machten, als bei den mittelalterlichen Klerikern, die einen unheilvollen Abgott in ihr erblickten. Was aber beiden in gleicher Weise entgegentrat, war ihre Einzigkeit, mit einem anderen Wort: ihre Aura. Die ursprüngliche Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst⁷. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.* Diese mag so vermittelt sein wie sie will, sie ist auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkenn-

⁷ Die Definition der Aura als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«, stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach »Ferne so nah es sein mag«. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.

bar⁸. Der profane Schönheitsdienst, der sich mit der Renaissance herausbildet, um für drei Jahrhunderte in Geltung zu bleiben, läßt nach Ablauf dieser Frist bei der ersten schweren Erschütterung, von der er betroffen wurde, jene Fundamente deutlich erkennen. Als nämlich mit dem Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie (gleichzeitig mit dem Anbruch des Sozialismus) die Kunst das Nahen der Krise spürt, die nach weiteren hundert Jahren unverkennbar geworden ist, reagierte sie mit der Lehre vom *l'art pour l'art*, die eine Theologie der Kunst ist. Aus ihr ist dann weiterhin geradezu eine negative Theologie in Gestalt der Idee einer »reinen« Kunst hervorgegangen, die nicht nur jede soziale Funktion sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt. (In der Dichtung hat Mallarmé als erster diesen Standort erreicht.)

Diese Zusammenhänge zu ihrem Recht kommen zu lassen, ist unerlässlich für eine Betrachtung, die es mit dem Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zu tun hat. Denn sie bereiten die Erkenntnis, die hier entscheidend ist, vor: die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks⁹. Von der photographischen

8 In dem Maße, in dem der Kultwert des Bildes sich säkularisiert, werden die Vorstellungen vom Substrat seiner Einmaligkeit unbestimmter. Immer mehr wird die Einmaligkeit der im Kultbilde waltenden Erscheinung von der empirischen Einmaligkeit des Bildners oder seiner bildenden Leistung in der Vorstellung des Aufnehmenden verdrängt. Freilich niemals ganz ohne Rest; der Begriff der Echtheit hört niemals auf, über den der authentischen Zuschreibung hinauszutendieren. (Das zeigt sich besonders deutlich am Sammler, der immer etwas vom Fetischdiener behält und durch seinen Besitz des Kunstwerks an dessen kultischer Kraft Anteil hat.) Unbeschadet dessen bleibt die Funktion des Begriffs des Authentischen in der Kunstbetrachtung eindeutig: mit der Säkularisierung der Kunst tritt die Authentizität an die Stelle des Kultwerts.

9 Bei den Filmwerken ist die technische Reproduzierbarkeit des Produkts nicht wie z. B. bei den Werken der Literatur oder der Malerei eine von außen her sich einfindende Bedingung ihrer massenweisen Verbreitung. *Die technische Reproduzierbarkeit der Filmwerke ist unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet. Diese ermöglicht nicht nur auf die unmittelbarste Art die massenweise Verbreitung der Filmwerke, sie erzwingt sie vielmehr geradezu.* Sie erzwingt sie, weil die Produktion

Platte z. B. ist eine Vielheit von Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn. *In dem Augenblicke aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.*

V

Die Rezeption von Kunstwerken erfolgt mit verschiedenen Akzenten, unter denen sich zwei polare herausheben. Der eine dieser Akzente liegt auf dem Kultwert, der andere auf dem Ausstellungswert des Kunstwerkes^{10, 11}. Die künstlerische Pro-

eines Films so teuer ist, daß ein Einzelner, der z. B. ein Gemälde sich leisten könnte, sich den Film nicht mehr leisten kann. 1927 hat man errechnet, daß ein größerer Film, um sich zu rentieren, ein Publikum von neun Millionen erreichen müsse. Mit dem Tonfilm ist hier allerdings zunächst eine rückläufige Bewegung eingetreten; sein Publikum schränkte sich auf Sprachgrenzen ein, und das geschah gleichzeitig mit der Betonung nationaler Interessen durch den Faschismus. Wichtiger aber als diesen Rückschlag zu registrieren, der im übrigen durch die Synchronisierung abgeschwächt wurde, ist es, seinen Zusammenhang mit dem Faschismus ins Auge zu fassen. Die Gleichzeitigkeit beider Erscheinungen beruht auf der Wirtschaftskrise. Die gleichen Störungen, die im Großen gesehen zu dem Versuch geführt haben, die bestehenden Eigentumsverhältnisse mit offener Gewalt festzuhalten, haben das von der Krise bedrohte Filmkapital dazu geführt, die Vorarbeiten zum Tonfilm zu forcieren. Die Einführung des Tonfilms brachte sodann eine zeitweilige Erleichterung. Und zwar nicht nur, weil der Tonfilm von neuem die Massen ins Kino führte, sondern auch weil der Tonfilm neue Kapitalien aus der Elektrizitätsindustrie mit dem Filmkapital solidarisch machte. So hat er von außen betrachtet nationale Interessen gefördert, von innen betrachtet aber die Filmproduktion noch mehr internationalisiert als vordem.

10 Diese Polarität kann in der Ästhetik des Idealismus, dessen Begriff der Schönheit sie im Grunde als eine ungeschiedene umschließt (demgemäß als eine geschiedene ausschließt) nicht zu ihrem Rechte gelangen. Immerhin meldet sie sich bei Hegel so deutlich an, wie dies in den Schranken des Idealismus denkbar ist. »Bilder«, so heißt es in den Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte, »hatte man schon lange: die Frömmigkeit bedurfte ihrer schon früh für ihre Andacht, aber sie brauchte keine *schönen* Bilder, ja diese waren ihr sogar störend. Im schönen Bilde ist auch ein Äußerliches vorhanden, aber insofern es schön ist, spricht der Geist desselben den Menschen an; in jener Andacht aber ist das Verhältniß zu einem *Dinge* wesentlich, denn sie ist selbst nur ein geistloses Verdampfen der Seele . . . Die schöne Kunst ist . . . in der Kirche selbst entstanden, . . . obgleich . . . die Kunst schon aus dem Principe der

duktion beginnt mit Gebilden, die im Dienste des Kults stehen. Von diesen Gebilden ist, wie man annehmen darf, wichtiger, daß sie vorhanden sind als daß sie gesehen werden. Das Elementar, das der Mensch der Steinzeit an den Wänden seiner Höhle abbildet, ist ein Zauberinstrument. Er stellt es zwar vor seinen Mitmenschen aus; vor allem aber ist es Geistern zugedacht. Der Kultwert als solcher scheint heute geradezu daraufhinzuwirken, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten: gewisse Götterstatuen sind nur dem Priester in der cella zugänglich, gewisse Madonnenbilder bleiben fast das ganze Jahr über ver-

Kirche herausgetreten ist.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 9: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Hrsg. von Eduard Gans. Berlin 1837, p. 414.) Auch eine Stelle in den Vorlesungen über die Ästhetik weist darauf hin, daß Hegel hier ein Problem gespürt hat. »... wir sind«, so heißt es in diesen Vorlesungen, »darüber hinaus Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können, der Eindruck, den sie machen, ist besonnenerer Art, und was durch sie in uns erregt wird, bedarf noch eines höheren Prüfsteins«. (Hegel, l. c. Bd. 10: Vorlesungen über die Ästhetik. Hrsg. von H. G. Hotho. Bd. 1. Berlin 1835, p. 14.)

11 Der Übergang von der ersten Art der künstlerischen Rezeption zur zweiten bestimmt den geschichtlichen Verlauf der künstlerischen Rezeption überhaupt. Demungeachtet läßt sich ein gewisses Oszillieren zwischen jenen beiden polaren Rezeptionsarten prinzipiell für jedes einzelne Kunstwerk aufweisen. So zum Beispiel für die Sixtinische Madonna. Seit Hubert Grimmes Untersuchung weiß man, daß die Sixtinische Madonna ursprünglich für Ausstellungszwecke gemalt war. Grimme erhielt den Anstoß zu seinen Forschungen durch die Frage: Was soll die Holzleiste im Vordergrund des Bildes, auf die sich die beiden Putten stützen? Wie konnte, so fragte Grimme weiter, ein Raffael dazu kommen, den Himmel mit einem Paar Portieren auszustatten? Die Untersuchung ergab, daß die Sixtinische Madonna anläßlich der öffentlichen Aufbahrung des Papstes Sixtus in Auftrag gegeben worden war. Die Aufbahrung der Päpste fand in einer bestimmten Seitenkapelle der Peterskirche statt. Auf dem Sarge ruhend war, im nischenartigen Hintergrunde dieser Kapelle, bei der feierlichen Aufbahrung Raffaels Bild angebracht worden. Was Raffael auf diesem Bilde darstellt ist, wie aus dem Hintergrunde der mit grünen Portieren abgegrenzten Nische die Madonna sich in Wolken dem päpstlichen Sarge nähert. Bei der Totenfeier für Sixtus fand ein hervorragender Ausstellungswert von Raffaels Bild seine Verwendung. Einige Zeit danach kam es auf den Hochaltar in der Klosterkirche der Schwarzen Mönche zu Piacenza. Der Grund dieses Exils liegt im römischen Ritual. Das römische Ritual untersagt, Bilder, die bei Bestattungsfeierlichkeiten ausgestellt worden sind, dem Kult auf dem Hochaltar zuzuführen. Raffaels Werk war durch diese Vorschrift in gewissen Grenzen entwertet. Um dennoch einen entsprechenden Preis dafür zu erzielen, entschloß sich die Kurie, ihre stillschweigende Duldung des Bilds auf dem Hochaltar in den Kauf zu geben. Um Aufsehen zu vermeiden, ließ man das Bild an die Bruderschaft der entlegenen Provinzstadt gehen.

hängen, gewisse Skulpturen an mittelalterlichen Domen sind für den Betrachter zu ebener Erde nicht sichtbar. *Mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schoße des Rituals wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte.* Die Ausstellbarkeit einer Portraitbüste, die dahin und dorthin verschickt werden kann, ist größer als die einer Götterstatue, die ihren festen Ort im Innern des Tempels hat. Die Ausstellbarkeit des Tafelbildes ist größer als die des Mosaiks oder Freskos, die ihm vorangingen. Und wenn die Ausstellbarkeit einer Messe von Hause aus vielleicht nicht geringer war als die einer Symphonie, so entstand doch die Symphonie in dem Zeitpunkt, als ihre Ausstellbarkeit größer zu werden versprach als die der Messe.

Mit den verschiedenen Methoden technischer Reproduktion des Kunstwerks ist dessen Ausstellbarkeit in so gewaltigem Maß gewachsen, daß die quantitative Verschiebung zwischen seinen beiden Polen ähnlich wie in der Urzeit in eine qualitative Veränderung seiner Natur umschlägt. Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewußte, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag¹². So viel ist sicher, daß gegenwärtig die Photographie und weiter der Film die brauchbarsten Handhaben zu dieser Erkenntnis geben.

12 Analoge Überlegungen stellt, auf anderer Ebene, Brecht an: »Ist der Begriff Kunstwerk nicht mehr zu halten für das Ding, das entsteht, wenn ein Kunstwerk zur Ware verwandelt ist, dann müssen wir vorsichtig und behutsam, aber unerschrocken diesen Begriff weglassen, wenn wir nicht die Funktion dieses Dinges selber mitliquidieren wollen, denn durch diese Phase muß es hindurch, und zwar ohne Hinter-sinn, es ist kein unverbindlicher Abstecher vom rechten Weg, sondern was hier mit ihm geschieht, das wird es von Grund auf ändern, seine Vergangenheit auslöschen, so sehr, daß, wenn der alte Begriff wieder aufgenommen werden würde – und er wird es werden, warum nicht? – keine Erinnerung mehr an das Ding durch ihn ausgelöst werden wird, das er einst bezeichnete.« ([Bertolt] Brecht: Versuche 8–10. [Heft] 3. Berlin 1931, p. 301/302; »Der Dreigroschenprozess«.)

VI

In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz. Keineswegs zufällig steht das Portrait im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht. Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt erstmals der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen. Diesem Vorgang seine Stätte gegeben zu haben, ist die unvergleichliche Bedeutung von Atget, der die Pariser Straßen um neunzehnhundert in menschenleeren Aspekten festhielt. Sehr mit Recht hat man von ihm gesagt, daß er sie aufnahm wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen. Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget, Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muß er einen bestimmten Weg suchen. Wegweiser beginnen ihm gleichzeitig die illustrierten Zeitungen aufzustellen. Richtige oder falsche – gleichviel. In ihnen ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden. Und es ist klar, daß sie einen ganz anderen Charakter hat als der Titel eines Gemäldes. Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und gebieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint.

VII

Der Streit, der im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts zwischen der Malerei und der Photographie um den Kunstwert ihrer Produkte durchgefochten wurde, wirkt heute abwegig und verworren. Das spricht aber nicht gegen seine Bedeutung, könnte sie vielmehr eher unterstreichen. In der Tat war dieser Streit der Ausdruck einer weltgeschichtlichen Umwälzung, die als solche keinem der beiden Partner bewußt war. Indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste, erlosch auf immer der Schein ihrer Autonomie. Die Funktionsveränderung der Kunst aber, die damit gegeben war, fiel aus dem Blickfeld des Jahrhunderts heraus. Und auch dem zwanzigsten, das die Entwicklung des Films erlebte, entging sie lange.

Hatte man vordem vielen vergeblichen Scharfsinn an die Entscheidung der Frage gewandt, ob die Photographie eine Kunst sei – ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe – so übernahmen die Filmtheoretiker bald die entsprechende voreilige Fragestellung. Aber die Schwierigkeiten, welche die Photographie der überkommenen Ästhetik bereitet hatte, waren ein Kinderspiel gegen die, mit denen der Film sie erwartete. Daher die blinde Gewaltsamkeit, die die Anfänge der Filmtheorie kennzeichnet. So vergleicht Abel Gance z. B. den Film mit den Hieroglyphen: »Da sind wir denn, infolge einer höchst merkwürdigen Rückkehr ins Dagewesene, wieder auf der Ausdrucksebene der Ägypter angelangt ... Die Bildersprache ist noch nicht zur Reife gediehen, weil unsere Augen ihr noch nicht gewachsen sind. Noch gibt es nicht genug Achtung, nicht genug *Kult* für das was sich in ihr ausspricht.«¹³ Oder Séverin-Mars schreibt: »Welcher Kunst war ein Traum beschieden, der ... poetischer und realer zugleich gewesen wäre! Von solchem Standpunkt betrachtet würde der Film ein ganz unvergleichliches Ausdrucksmittel darstellen, und es dürften in seiner Atmosphäre sich nur Personen adligster Denkungsart in den vollendetsten und geheimnisvollsten Augen-

13 Abel Gance, l. c. (S. 478), p. 100/101.

blicken ihrer Lebensbahn bewegen.«¹⁴ Alexandre Arnoux seinerseits beschließt eine Phantasie über den stummen Film geradezu mit der Frage: »Sollten nicht all die gewagten Beschreibungen, deren wir uns hiermit bedient haben, auf die Definition des Gebets hinauslaufen?«¹⁵ Es ist sehr lehrreich zu sehen, wie das Bestreben, den Film der »Kunst« zuzuschlagen, diese Theoretiker nötigt, mit einer Rücksichtslosigkeit ohnegleichen kultische Elemente in ihn hineinzuiinterpretieren. Und doch waren zu der Zeit, da diese Spekulationen veröffentlicht wurden, schon Werke vorhanden wie »L'Opinion publique« und »La ruée vers l'or«. Das hindert Abel Gance nicht, den Vergleich mit den Hieroglyphen heranzuziehen, und Séverin-Mars spricht vom Film wie man von Bildern des Fra Angelico sprechen könnte. Kennzeichnend ist, daß auch heute noch besonders reaktionäre Autoren die Bedeutung des Films in der gleichen Richtung suchen und wenn nicht geradezu im Sakralen so doch im Übernatürlichen. Anlässlich der Reinhardtschen Verfilmung des Sommernachtstraums stellt Werfel fest, daß es unzweifelhaft die sterile Kopie der Außenwelt mit ihren Straßen, Intérieurs, Bahnhöfen, Restaurants, Autos und Strandplätzen sei, die bisher dem Aufschwung des Films in das Reich der Kunst im Wege gestanden hätte. »Der Film hat seinen wahren Sinn, seine wirklichen Möglichkeiten noch nicht erfaßt ... Sie bestehen in seinem einzigartigen Vermögen, mit natürlichen Mitteln und mit unvergleichlicher Überzeugungskraft das Feenhafte, Wunderbare, Übernatürliche zum Ausdruck zu bringen.«¹⁶

VIII

Definitiv wird die Kunstleistung des Bühnenschauspielers dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert; dagegen wird die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert. Das letztere hat zweierlei

14 cit. Abel Gance, l. c. (S. 478), p. 100.

15 Alexandre Arnoux: *Cinéma*. Paris 1929, p. 28.

16 Franz Werfel: *Ein Sommernachtstraum*. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. »Neues Wiener Journal«, cit. Lu, 15 novembre 1935.

zur Folge. Die Apparatur, die die Leistung des Filmdarstellers vor das Publikum bringt, ist nicht gehalten, diese Leistung als Totalität zu respektieren. Sie nimmt unter Führung des Kameramannes laufend zu dieser Leistung Stellung. Die Folge von Stellungnahmen, die der Cutter aus dem ihm abgelieferten Material komponiert, bildet den fertig montierten Film. Er umfaßt eine gewisse Anzahl von Bewegungsmomenten, die als solche der Kamera erkannt werden müssen – von Spezialeinstellungen wie Großaufnahmen zu schweigen. So wird die Leistung des Darstellers einer Reihe von optischen Tests unterworfen. Dies ist die erste Folge des Umstands, daß die Leistung des Filmdarstellers durch die Apparatur vorgeführt wird. Die zweite Folge beruht darauf, daß der Filmdarsteller, da er nicht selbst seine Leistung dem Publikum präsentiert, die dem Bühnenschauspieler vorbehaltene Möglichkeit einbüßt, die Leistung während der Darbietung dem Publikum anzupassen. Dieses kommt dadurch in die Haltung eines durch keinerlei persönlichen Kontakt mit dem Darsteller gestörten Begutachters. *Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung: es testet*¹⁷. Das ist keine Haltung, der Kultwerte ausgesetzt werden können.

IX

Dem Film kommt es viel weniger darauf an, daß der Darsteller dem Publikum einen anderen, als daß er der Apparatur sich

17 »Der Film ... gibt (oder könnte geben): verwendbare Aufschlüsse über menschliche Handlungen im Detail ... Jede Motivierung aus dem Charakter unterbleibt, das Innenleben der Personen gibt niemals die Hauptursache und ist selten das hauptsächliche Resultat der Handlung«. (Brecht, I. c. (S. 484), p. 268.) Die Erweiterung des Feldes des Testierbaren, die die Apparatur am Filmdarsteller zustandebringt, entspricht der außerordentlichen Erweiterung des Feldes des Testierbaren, die durch die ökonomischen Umstände für das Individuum eingetreten ist. So wächst die Bedeutung der Berufseignungsprüfungen dauernd. In der Berufseignungsprüfung kommt es auf Ausschnitte aus der Leistung des Individuums an. Filmaufnahme und Berufseignungsprüfung gehen vor einem Gremium von Fachleuten vor sich. Der Aufnahmeleiter im Filmatelier steht genau an der Stelle, an der bei der Eignungsprüfung der Versuchsleiter steht.

selbst darstellt. Einer der ersten, der diese Umänderung des Darstellers durch die Testleistung gespürt hat, ist Pirandello gewesen. Es beeinträchtigt die Bemerkungen, die er in seinem Roman »Es wird gefilmt« darüber macht, nur wenig, daß sie sich darauf beschränken, die negative Seite der Sache hervorzuheben. Noch weniger, daß sie an den stummen Film anschließen. Denn der Tonfilm hat an dieser Sache nichts Grundsätzliches geändert. Entscheidend bleibt, daß für eine Apparatur – oder, im Fall des Tonfilms, für zwei – gespielt wird. »Der Filmdarsteller«, schreibt Pirandello, »fühlt sich wie im Exil. Exiliert nicht nur von der Bühne, sondern von seiner eigenen Person. Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, daß sein Körper zur Ausfallserscheinung wird, daß er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet ... Die kleine Apparatur wird mit seinem Schatten vor dem Publikum spielen; und er selbst muß sich begnügen, vor ihr zu spielen.«¹⁸ Man kann den gleichen Tatbestand folgendermaßen kennzeichnen: zum ersten Mal – und das ist das Werk des Films – kommt der Mensch in die Lage, zwar mit seiner gesamten lebendigen Person aber unter Verzicht auf deren Aura wirken zu müssen. Denn die Aura ist an sein Hier und Jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr. Die Aura, die auf der Bühne um Macbeth ist, kann von der nicht abgelöst werden, die für das lebendige Publikum um den Schauspieler ist, welcher ihn spielt. Das Eigentümliche der Aufnahme im Filmatelier aber besteht darin, daß sie an die Stelle des Publikums die Apparatur setzt. So muß die Aura, die um den Darstellenden ist, fortfallen – und damit zugleich die um den Dargestellten.

Daß gerade ein Dramatiker, wie Pirandello, in der Charakteristik des Films unwillkürlich den Grund der Krise berührt, von der wir das Theater befallen sehen, ist nicht erstaunlich. Zu dem restlos von der technischen Reproduktion erfaßten, ja – wie der Film – aus ihr hervorgehenden Kunstwerk gibt es in

¹⁸ Luigi Pirandello: *On tourne*, cit. Léon Pierre-Quint: *Signification du cinéma*, in: *L'art cinématographique* II, I. c. (S. 478), p. 14/15.

der Tat keinen entschiedeneren Gegensatz als das der Schaubühne. Jede eingehendere Betrachtung bestätigt dies. Sachkundige Beobachter haben längst erkannt, daß in der Filmdarstellung »die größten Wirkungen fast immer erzielt werden, indem man so wenig wie möglich ›spielt‹ . . . Die letzte Entwicklung« sieht Arnheim 1932 darin, »den Schauspieler wie ein Requisit zu behandeln, das man charakteristisch auswählt und . . . an der richtigen Stelle einsetzt.«¹⁹ Damit hängt aufs Engste etwas anderes zusammen. *Der Schauspieler, der auf der Bühne agiert, versetzt sich in eine Rolle. Dem Filmdarsteller ist das sehr oft versagt.* Seine Leistung ist durchaus keine einheitliche, sondern aus vielen einzelnen Leistungen zusammengestellt. Neben zufälligen Rücksichten auf: Ateliermiete, Verfügbarkeit von Partnern, Dekor usw., sind es elementare Notwendigkeiten der Maschinerie, die das Spiel des Darstellers in eine Reihe montierbarer Episoden zerfallen. Es handelt sich vor allem um die

19 Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Berlin 1932, p. 176/177. – Gewisse scheinbar nebensächliche Einzelheiten, mit denen der Filmregisseur sich von den Praktiken der Bühne entfernt, gewinnen in diesem Zusammenhang ein erhöhtes Interesse. So der Versuch, den Darsteller ohne Schminke spielen zu lassen, wie unter anderen Dreyer ihn in der Jeanne d'Arc durchführt. Er verwendete Monate darauf, die einigen vierzig Darsteller ausfindig zu machen, aus denen das Ketzergericht sich zusammensetzt. Die Suche nach diesen Darstellern glich der nach schwer beschaffbaren Requisiten. Dreyer verwandte die größte Mühe darauf, Ähnlichkeiten des Alters, der Statur, der Physiognomie zu vermeiden. (cf. Maurice Schultz: Le maquillage, in: L'art cinématographique VI. Paris 1929, p. 65/66.) Wenn der Schauspieler zum Requisit wird, so fungiert auf der andern Seite das Requisit nicht selten als Schauspieler. Jedenfalls ist es nichts Ungewöhnliches, daß der Film in die Lage kommt, dem Requisit eine Rolle zu leihen. Anstatt beliebige Beispiele aus einer unendlichen Fülle herauszugreifen, halten wir uns an eines von besonderer Beweiskraft. Eine in Gang befindliche Uhr wird auf der Bühne immer nur störend wirken. Ihre Rolle, die Zeit zu messen, kann ihr auf der Bühne nicht eingeräumt werden. Die astronomische Zeit würde auch in einem naturalistischen Stück mit der szenischen kollidieren. Unter diesen Umständen ist es für den Film höchst bezeichnend, daß er bei Gelegenheit ohne weiteres eine Zeitmessung nach der Uhr verwerten kann. Hieran mag man deutlicher als an manchen anderen Zügen erkennen, wie unter Umständen jedes einzelne Requisit entscheidende Funktionen in ihm übernehmen kann. Von hier ist es nur ein Schritt bis zu Pudowkins Feststellung, daß »das Spiel des Darstellers, das mit einem Gegenstand verbunden und auf ihm aufgebaut ist, . . . stets eine der stärksten Methoden filmischer Gestaltung« ist. (W. Pudowkin: Filmregie und Filmmanuskript. [Bücher der Praxis, Bd. 5] Berlin 1928, p. 126.) So ist der Film das erste Kunstmittel, das in der Lage ist zu zeigen, wie die Materie dem Menschen mitspielt. Er kann daher ein hervorragendes Instrument materialistischer Darstellung sein.

Beleuchtung, deren Installation die Darstellung eines Vorgangs, der auf der Leinwand als einheitlicher geschwinder Ablauf erscheint, in einer Reihe einzelner Aufnahmen zu bewältigen zwingt, die sich im Atelier unter Umständen über Stunden verteilen. Von handgreiflicheren Montagen zu schweigen. So kann ein Sprung aus dem Fenster im Atelier in Gestalt eines Sprungs vom Gerüst gedreht werden, die sich anschließende Flucht aber gegebenenfalls wochenlang später bei einer Außenaufnahme. Im übrigen ist es ein Leichtes, noch weit paradoxere Fälle zu konstruieren. Es kann, nach einem Klopfen gegen die Tür, vom Darsteller gefordert werden, daß er zusammenschrückt. Vielleicht ist dieses Zusammenfahren nicht wunschgemäß ausgefallen. Da kann der Regisseur zu der Auskunft greifen, gelegentlich, wenn der Darsteller wieder einmal im Atelier ist, ohne dessen Vorwissen in seinem Rücken einen Schuß abfeuern zu lassen. Das Erschrecken des Darstellers in diesem Augenblick kann aufgenommen und in den Film montiert werden. Nichts zeigt drastischer, daß die Kunst aus dem Reich des »schönen Scheins« entwichen ist, das solange als das einzige galt, in dem sie gedeihen könne.

X

Das Befremden des Darstellers vor der Apparatur, wie Pirandello es schildert, ist von Haus aus von der gleichen Art wie das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel. Nun aber ist das Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor das Publikum²⁰. Das Bewußtsein davon verläßt den Filmdarsteller

20 Die hier konstatierbare Veränderung der Ausstellungsweise durch die Reproduktionstechnik macht sich auch in der Politik bemerkbar. Die heutige Krise der bürgerlichen Demokratien schließt eine Krise der Bedingungen ein, die für die Ausstellung der Regierenden maßgebend sind. Die Demokratien stellen den Regierenden unmittelbar in eigener Person und zwar vor Repräsentanten aus. Das Parlament ist sein Publikum! Mit den Neuerungen der Aufnahmeapparatur, die es erlauben, den Redenden während der Rede unbegrenzt vielen vernehmbar und kurz darauf unbegrenzt vielen sichtbar zu machen, tritt die Ausstellung des politischen Menschen vor dieser Aufnahmeapparatur in den Vordergrund. Es veröden die Parlamente gleichzeitig mit den Theatern. Rundfunk und Film verändern nicht nur die Funktion des

nicht einen Augenblick. *Der Filmdarsteller weiß, während er vor der Apparatur steht, hat er es in letzter Instanz mit dem Publikum zu tun: dem Publikum der Abnehmer, die den Markt bilden.* Dieser Markt, auf den er sich nicht nur mit seiner Arbeitskraft, sondern mit Haut und Haaren, mit Herz und Nieren begibt, ist ihm im Augenblick seiner für ihn bestimmten Leistung ebenso wenig greifbar, wie irgendeinem Artikel, der in einer Fabrik gemacht wird. Sollte dieser Umstand nicht seinen Anteil an der Beklemmung, der neuen Angst haben, die, nach Pirandello, den Darsteller vor der Apparatur befällt? Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der »personality« außerhalb des Ateliers. Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht. Solange das Filmkapital den Ton angibt, läßt sich dem heutigen Film im allgemeinen kein anderes revolutionäres Verdienst zuschreiben, als eine revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern. Wir bestreiten nicht, daß der heutige Film in besonderen Fällen darüber hinaus eine revolutionäre Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen, ja an der Eigentumsordnung befördern kann. Aber darauf liegt der Schwerpunkt der gegenwärtigen Untersuchung ebenso wenig wie der Schwerpunkt der westeuropäischen Filmproduktion darauf liegt.

Es hängt mit der Technik des Films genau wie mit der des Sports zusammen, daß jeder den Leistungen, die sie ausstellen, als halber Fachmann beiwohnt. Man braucht nur einmal eine Gruppe von Zeitungsjungen, auf ihre Fahrräder gestützt, die Ergebnisse eines Radrennens diskutieren gehört zu haben, um sich das Verständnis dieses Tatbestandes zu eröffnen. Nicht umsonst veranstalten Zeitungsverleger Wettfahrten ihrer Zeitungsjungen. Diese erwecken großes Interesse unter den Teilnehmern. Denn der Sieger in diesen Veranstaltungen hat eine Chance, professionellen Darstellers, sondern genau so die Funktion dessen, der, wie es die Regierenden tun, sich selber vor ihnen darstellt. Die Richtung dieser Veränderung ist, unbeschadet ihrer verschiedenen Spezialaufgaben, die gleiche beim Filmdarsteller und beim Regierenden. Sie erstrebt die Aufstellung prüfbarer, ja übernehmbarer Leistungen unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen. Das ergibt eine neue Auslese, eine Auslese vor der Apparatur, aus der der Star und der Diktator als Sieger hervorgehen.

vom Zeitungsjungen zum Rennfahrer aufzusteigen. So gibt zum Beispiel die Wochenschau jedem eine Chance, vom Passanten zum Filmstatisten aufzusteigen. Er kann sich dergestalt unter Umständen sogar in ein Kunstwerk – man denke an Wertoffs »Drei Lieder um Lenin« oder Ivens »Borinage« – versetzt sehen. *Jeder heutige Mensch kann einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden.* Diesen Anspruch verdeutlicht am besten ein Blick auf die geschichtliche Situation des heutigen Schrifttums.

Jahrhunderte lang lagen im Schrifttum die Dinge so, daß einer geringen Zahl von Schreibenden eine vieltausendfache Zahl von Lesenden gegenüberstand. Darin trat gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ein Wandel ein. Mit der wachsenden Ausdehnung der Presse, die immer neue politische, religiöse, wissenschaftliche, berufliche, lokale Organe der Leserschaft zur Verfügung stellte, gerieten immer größere Teile der Leserschaft – zunächst fallweise – unter die Schreibenden. Es begann damit, daß die Tagespresse ihnen ihren »Briefkasten« eröffnete, und es liegt heute so, daß es kaum einen im Arbeitsprozeß stehenden Europäer gibt, der nicht grundsätzlich irgendwo Gelegenheit zur Publikation einer Arbeitserfahrung, einer Beschwerde, einer Reportage oder dergleichen finden könnte. Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren. Sie wird eine funktionelle, von Fall zu Fall so oder anders verlaufende. Der Lesende ist jederzeit bereit, ein Schreibender zu werden. Als Sachverständiger, der er wohl oder übel in einem äußerst spezialisierten Arbeitsprozeß werden mußte – sei es auch nur als Sachverständiger einer geringen Verrichtung –, gewinnt er einen Zugang zur Autorschaft. In der Sowjetunion kommt die Arbeit selbst zu Wort. Und ihre Darstellung im Wort macht einen Teil des Könnens, das zu ihrer Ausübung erforderlich ist. Die literarische Befugnis wird nicht mehr in der spezialisierten, sondern in der polytechnischen Ausbildung begründet, und so Gemeingut²¹.

21 Der Privilegiencharakter der betreffenden Techniken geht verloren. Aldous Huxley schreibt: »Die technischen Fortschritte haben ... zur Vulgarität geführt ... die technische Reproduzierbarkeit und die Rotationspresse haben eine unabsehbare Vervielfältigung von Schriften und Bildern ermöglicht. Die allgemeine Schulbildung und die verhältnismäßig hohen Gehälter haben ein sehr großes Publikum geschaffen, das lesen kann und Lesestoff und Bildmaterial sich zu verschaffen vermag. Um diese

Alles das läßt sich ohne weiteres auf den Film übertragen, wo Verschiebungen, die im Schrifttum Jahrhunderte in Anspruch genommen haben, sich im Laufe eines Jahrzehnts vollzogen. Denn in der Praxis des Films – vor allem der russischen – ist diese Verschiebung stellenweise bereits verwirklicht worden. Ein Teil der im russischen Film begegnenden Darsteller sind nicht Darsteller in unserem Sinn, sondern Leute, die *sich* – und zwar in erster Linie in ihrem Arbeitsprozeß – darstellen. In Westeuropa verbietet die kapitalistische Ausbeutung des Films dem legitimen Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduziertwerden hat, die Berücksichtigung. Unter diesen Umständen hat die Filmindustrie alles Interesse, die Anteilnahme der Massen durch illusionäre Vorstellungen und durch zweideutige Spekulationen zu stacheln.

bereitzustellen, hat sich eine bedeutende Industrie etabliert. Nun aber ist künstlerische Begabung etwas sehr Seltenes; daraus folgt . . . , daß zu jeder Zeit und an allen Orten der überwiegende Teil der künstlerischen Produktion minderwertig gewesen ist. Heute aber ist der Prozentsatz des Abhubs in der künstlerischen Gesamtproduktion größer als er es je vorher gewesen ist . . . Wir stehen hier vor einem einfachen arithmetischen Sachverhalt. Im Laufe des vergangenen Jahrhunderts hat sich die Bevölkerung Westeuropas etwas über das Doppelte vermehrt. Der Lese- und Bildstoff aber ist, wie ich schätzen möchte, mindestens im Verhältnis von 1 zu 20, vielleicht aber auch zu 50 oder gar zu 100 gewachsen. Wenn eine Bevölkerung von x Millionen n künstlerische Talente hat, so wird eine Bevölkerung von 2x Millionen wahrscheinlich 2n künstlerische Talente haben. Nun läßt sich die Situation folgendermaßen zusammenfassen. Wenn vor 100 Jahren eine Druckseite mit Lese- und Bildstoff veröffentlicht wurde, so veröffentlicht man dafür heute zwanzig, wenn nicht hundert Seiten. Wenn andererseits vor hundert Jahren ein künstlerisches Talent existierte, so existieren heute an dessen Stelle zwei. Ich gebe zu, daß infolge der allgemeinen Schulbildung heute eine große Anzahl virtueller Talente, die ehemals nicht zur Entfaltung ihrer Gaben gekommen wären, produktiv werden können. Setzen wir also . . . , daß heute drei oder selbst vier künstlerische Talente auf ein künstlerisches Talent von ehemals kommen. Es bleibt nichtsdestoweniger unzweifelhaft, daß der Konsum von Lese- und Bildstoff die natürliche Produktion an begabten Schriftstellern und begabten Zeichnern weit überholt hat. Mit dem Hörstoff steht es nicht anders. Prosperität, Grammophon und Radio haben ein Publikum ins Leben gerufen, dessen Konsum an Hörstoffen außer allem Verhältnis zum Anwachsen der Bevölkerung und demgemäß zum normalen Zuwachs an talentierten Musikern steht. Es ergibt sich also, daß in allen Künsten, sowohl absolut wie verhältnismäßig gesprochen, die Produktion von Abhub größer ist als sie es früher war; und so muß es bleiben, so lange die Leute fortfahren so wie derzeit einen unverhältnismäßig großen Konsum an Lese-, Bild- und Hörstoff zu üben.« (Aldous Huxley: Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale (1933) [Traduction de Jules Castier]. Paris 1935, p. 273–275.) Diese Betrachtungsweise ist offenkundig nicht fortschrittlich.

XI

Eine Film- und besonders eine Tonfilmaufnahme bietet einen Anblick, wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist. Sie stellt einen Vorgang dar, dem kein einziger Standpunkt mehr zuzuordnen ist, von dem aus die zu dem Spielvorgang als solchen nicht zugehörige Aufnahmeapparatur, die Beleuchtungs- maschinerie, der Assistentenstab usw. nicht in das Blickfeld des Beschauers fiel. (Es sei denn, die Einstellung seiner Pupille stimme mit der des Aufnahmeapparats überein.) Dieser Um- stand, er mehr als jeder andere, macht die etwa bestehenden Ähnlichkeiten zwischen einer Szene im Filmatelier und auf der Bühne zu oberflächlichen und belanglosen. Das Theater kennt prinzipiell die Stelle, von der aus das Geschehen nicht ohne weiteres als illusionär zu durchschauen ist. Der Aufnahmeszene im Film gegenüber gibt es diese Stelle nicht. Dessen illusionäre Natur ist eine Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts. Das heißt: *Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist.* Der apparat- freie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten gewor- den und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.

Der gleiche Sachverhalt, der sich so gegen den des Theaters ab- hebt, läßt sich noch aufschlußreicher mit dem konfrontieren, der in der Malerei vorliegt. Hier haben wir die Frage zu stellen: wie verhält sich der Operateur zum Maler? Zu ihrer Beantwor- tung sei eine Hilfskonstruktion gestattet, die sich auf *den* Begriff des Operateurs stützt, welcher von der Chirurgie her geläufig ist. Der Chirurg stellt den einen Pol einer Ordnung dar, an deren anderm der Magier steht. Die Haltung des Magiers, der einen Kranken durch Auflegen der Hand heilt, ist verschieden von der des Chirurgen, der einen Eingriff in den Kranken vor- nimmt. Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie – kraft seiner aufgelegten Hand – nur wenig und steigert

sie – kraft seiner Autorität – sehr. Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr – indem er in dessen Inneres dringt – und er vermehrt sie nur wenig – durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand sich unter den Organen bewegt. Mit einem Wort: zum Unterschied vom Magier (der auch noch im praktischen Arzt steckt) verzichtet der Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüber zu stellen; er dringt vielmehr operativ in ihn ein. – Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein²². Die Bilder, die beide davontagen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden. *So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.*

XII

Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, z. B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste,

22 Die Kühnheiten des Kameramanns sind in der Tat denen des chirurgischen Operateurs vergleichbar. Luc Durtain führt in einem Verzeichnis spezifisch gestischer Kunststücke der Technik diejenigen auf, »die in der Chirurgie bei gewissen schwierigen Eingriffen erforderlich sind. Ich wähle als Beispiel einen Fall aus der Oto-Rhino-Laryngologie ...; ich meine das sogenannte endonasale Perspektiv-Verfahren; oder ich weise auf die akrobatischen Kunststücke hin, die, durch das umgekehrte Bild im Kehlkopfspiegel geleitet, die Kehlkopfchirurgie auszuführen hat; ich könnte auch von der an die Präzisionsarbeit von Uhrmachern erinnernde Ohrendirurgie sprechen. Welch reiche Stufenfolge subtilster Muskelakrobatik wird nicht von dem Mann gefordert, der den menschlichen Körper reparieren oder ihn retten will, man denke nur an die Staroperation, bei der es gleichsam eine Debatte des Stahls mit beinahe flüssigen Gewebeteilen gibt, oder an die bedeutungsvollen Eingriffe in die Weichgegend (Laparotomie).« (Luc Durtain: La technique et l'homme, in: Vendredi, 13 mars 1936, No. 19.)

z. B. *angesichts eines Chaplin, um*. Dabei ist das fortschrittliche Verhalten dadurch gekennzeichnet, daß die Lust am Schauen und am Erleben in ihm eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers eingeht. Solche Verbindung ist ein wichtiges gesellschaftliches Indizium. Je mehr nämlich die gesellschaftliche Bedeutung einer Kunst sich vermindert, desto mehr fallen – wie das deutlich angesichts der Malerei sich erweist – die kritische und die genießende Haltung im Publikum auseinander. Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen. Im Kino fallen kritische und genießende Haltung des Publikums zusammen. Und zwar ist der entscheidende Umstand dabei: nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen der Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt. Und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich. Auch weiterhin bleibt der Vergleich mit der Malerei dienlich. Das Gemälde hatte stets ausgezeichneten Anspruch auf die Betrachtung durch Einen oder durch Wenige. Die simultane Betrachtung von Gemälden durch ein großes Publikum, wie sie im neunzehnten Jahrhundert aufkommt, ist ein frühes Symptom der Krise der Malerei, die keineswegs durch die Photographie allein, sondern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstwerks auf die Masse ausgelöst wurde. Es liegt eben so, daß die Malerei nicht imstande ist, den Gegenstand einer simultanen Kollektivrezeption darzubieten, wie es von jeher für die Architektur, wie es einst für das Epos zutraf, wie es heute für den Film zutrifft. Und so wenig aus diesem Umstand von Haus aus Schlüsse auf die gesellschaftliche Rolle der Malerei zu ziehen sind, so fällt er doch in dem Augenblick als eine schwere Beeinträchtigung ins Gewicht, wo die Malerei durch besondere Umstände und gewissermaßen wider ihre Natur mit den Massen unmittelbar konfrontiert wird. In den Kirchen und Klöstern des Mittelalters und an den Fürstenhöfen bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts fand die Kollektivrezeption von Gemälden nicht simultan, sondern vielfach gestuft und hierarchisch vermittelt statt. Wenn das anders geworden ist, so kommt darin der besondere Konflikt zum Ausdruck, in welchen die Malerei durch die technische Reproduzier-

barkeit des Bildes verstrickt worden ist. Aber ob man auch unternahm, sie in Galerien und in Salons vor die Massen zu führen, so gab es doch keinen Weg, auf welchem die Massen in solche Rezeption sich selbst hätten organisieren und kontrollieren können²³. So muß eben dasselbe Publikum, das vor einem Groteskfilm fortschrittlich reagiert, vor dem Surrealismus zu einem rückständigen werden.

XIII

Seine Charakteristika hat der Film nicht nur in der Art, wie der Mensch sich der Aufnahmeapparatur, sondern wie er mit deren Hilfe die Umwelt sich darstellt. Ein Blick auf die Leistungspsychologie illustriert die Fähigkeit der Apparatur zu testen. Ein Blick auf die Psychoanalyse illustriert sie von anderer Seite. Der Film hat unsere Merkwelt in der Tat mit Methoden bereichert, die an denen der Freudschen Theorie illustriert werden können. Eine Fehlleistung im Gespräch ging vor fünfzig Jahren mehr oder minder unbemerkt vorüber. Daß sie mit einem Male eine Tiefenperspektive im Gespräch, das vorher vordergründig zu verlaufen schien, eröffnete, dürfte zu den Ausnahmen gezählt haben. Seit der »Psychopathologie des Alltagslebens« hat sich das geändert. Sie hat Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht, die vordem unbemerkt im breiten Strom des Wahrgenommenen mitschwammen. Der Film hat in der ganzen Breite der optischen Merkwelt, und nun auch der akustischen, eine ähnliche Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt. Es ist nur die Kehrseite dieses Sachverhalts, daß die Leistungen, die der Film vorführt, viel exakter und unter

23 Diese Betrachtungsweise mag plump anmuten; aber wie der große Theoretiker Leonardo zeigt, können plumpe Betrachtungsweisen zu ihrer Zeit wohl herangezogen werden. Leonardo vergleicht die Malerei und die Musik mit folgenden Worten: »Die Malerei ist der Musik deswegen überlegen, weil sie nicht sterben muß, sobald sie ins Leben gerufen ist, wie das der Fall der unglücklichen Musik ist . . . Die Musik, die sich verflüchtigt, sobald sie entstanden ist, steht der Malerei nach, die mit dem Gebrauch des Firnis ewig geworden ist.« ([Leonardo da Vinci: Frammenti letterarii e filosofici] cit. Fernand Baldensperger: Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840, in: *Revue de Littérature Comparée*, XV/I, Paris 1935, p. 79 [Anm. 1].)

viel zahlreicheren Gesichtspunkten analysierbar sind, als die Leistungen, die auf dem Gemälde oder auf der Szene sich darstellen. Der Malerei gegenüber ist es die unvergleichlich genauere Angabe der Situation, die die größere Analysierbarkeit der im Film dargestellten Leistung ausmacht. Der Szene gegenüber ist die größere Analysierbarkeit der filmisch dargestellten Leistung durch eine höhere Isolierbarkeit bedingt. Dieser Umstand hat, und das macht seine Hauptbedeutung aus, die Tendenz, die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft zu befördern. In der Tat läßt sich von einem innerhalb einer bestimmten Situation sauber – wie ein Muskel an einem Körper – herauspräparierten Verhalten kaum mehr angeben, wodurch es stärker fesselt: durch seinen artistischen Wert oder durch seine wissenschaftliche Verwertbarkeit. Es wird *eine der revolutionären Funktionen des Films sein, die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie, die vordem meist auseinander fielen, als identisch erkennbar zu machen*²⁴.

Indem der Film durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern! Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwi-

24 Suchen wir zu dieser Situation eine Analogie, so eröffnet sich eine aufschlußreiche in der Renaissancemalerei. Auch da begegnen wir einer Kunst, deren unvergleichlicher Aufschwung und deren Bedeutung nicht zum wenigsten darauf beruht, daß sie eine Anzahl von neuen Wissenschaften oder doch von neuen Daten der Wissenschaft integriert. Sie beansprucht die Anatomie und die Perspektive, die Mathematik, die Meteorologie und die Farbenlehre. »Was ist uns entlegener«, schreibt Valéry, »als der befremdliche Anspruch eines Leonardo, dem die Malerei ein oberstes Ziel und eine höchste Demonstration der Erkenntnis war, so zwar, daß sie, seiner Überzeugung nach, Allwissenheit forderte und er selbst nicht vor einer theoretischen Analyse zurückschreckte, vor welcher wir Heutigen ihrer Tiefe und ihrer Präzision wegen fassungslos dastehen.« (Paul Valéry: *Pièces sur l'art*, I. c. (S. 475), p. 191, »Autour de Corot«.)

schen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man »ohnehin« undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte, »die gar nicht als Verlangsamungen schneller Bewegungen sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirken.«²⁵ So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens. Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.

XIV

Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist²⁶. Die Geschichte jeder

25 Rudolf Arnheim, l. c. (S. 490), p. 138.

26 »Das Kunstwerk«, sagt André Breton, »hat Wert nur insofern als es von Reflexen der Zukunft durchzittert wird.« In der Tat steht jede ausgebildete Kunstform im Schnittpunkt dreier Entwicklungslinien. Es arbeitet nämlich einmal die Technik auf eine bestimmte Kunstform hin. Ehe der Film auftrat, gab es Photobüchlein, deren

Kunstform hat kritische Zeiten, in denen diese Form auf Effekte hindrängt, die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard, d. h. in einer neuen Kunstform ergeben können. Die derart, zumal in den sogenannten Verfallszeiten, sich ergebenden Extravaganzen und Kruditäten der Kunst gehen in Wirklichkeit aus ihrem reichsten historischen Kräftezentrum hervor. Von solchen Barbarismen hat noch zuletzt der Dadaismus gestrotzt. Sein Impuls wird erst jetzt erkennbar: *Der Dadaismus versuchte, die Effekte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mitteln der Malerei (bzw. der Literatur) zu erzeugen.*

Jede von Grund auf neue, bahnbrechende Erzeugung von Nachfragen wird über ihr Ziel hinausschießen. Der Dadaismus tut das in dem Grade, daß er die Marktwerte, die dem Film in so hohem Maße eignen, zugunsten bedeutsamerer Intentionen – die ihm selbstverständlich in der hier beschriebenen Gestalt nicht bewußt sind – opfert. Auf die merkantile Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke legten die Dadaisten viel weniger Gewicht als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Ver-

Bilder durch einen Daumendruck schnell am Beschauer vorüberflitzend, einen Boxkampf oder ein Tennismatch vorführten; es gab die Automaten in den Bazaren, deren Bilderablauf durch eine Drehung der Kurbel hervorgerufen wurde. – Es arbeiten zweitens die überkommenen Kunstformen in gewissen Stadien ihrer Entwicklung angestrengt auf Effekte hin, welche später zwanglos von der neuen Kunstform erzielt werden. Ehe der Film zur Geltung kam, suchten die Dadaisten durch ihre Veranstaltungen eine Bewegung ins Publikum zu bringen, die ein Chaplin dann auf natürlichere Weise hervorrief. – Es arbeiten drittens oft unscheinbare, gesellschaftliche Veränderungen auf eine Veränderung der Rezeption hin, die erst der neuen Kunstform zugute kommt. Ehe der Film sein Publikum zu bilden begonnen hatte, wurden im Kaiserpanorama Bilder (die bereits aufgehört hatten, unbeweglich zu sein) von einem versammelten Publikum rezipiert. Dieses Publikum befand sich vor einem Paravant, in dem Stereoskope angebracht waren, deren auf jeden Besucher eines kam. Vor diesen Stereoskopen erschienen automatisch einzelne Bilder, die kurz verharren und dann anderen Platz machten. Mit ähnlichen Mitteln mußte noch Edison arbeiten, als er den ersten Filmstreifen (ehe man eine Filmleinwand und das Verfahren der Projektion kannte) einem kleinen Publikum vorführte, das in den Apparat hineinstarrte, in welchem die Bilderfolge abrollte. – Übrigens kommt in der Einrichtung des Kaiserpanoramas besonders klar eine Dialektik der Entwicklung zum Ausdruck. Kurz ehe der Film die Bildbetrachtung zu einer kollektiven macht, kommt vor den Stereoskopen dieser schnell veralteten Etablissements die Bildbetrachtung durch einen Einzelnen noch einmal mit derselben Schärfe zur Geltung wie einst in der Betrachtung des Götterbilds durch den Priester in der cella.

senkung. Diese Unverwertbarkeit suchten sie nicht zum wenigsten durch eine grundsätzliche Entwürdigung ihres Materials zu erreichen. Ihre Gedichte sind »Wortsalat«, sie enthalten obszöne Wendungen und allen nur vorstellbaren Abfall der Sprache. Nicht anders ihre Gemälde, denen sie Knöpfe oder Fahrscheine aufmontierten. Was sie mit solchen Mitteln erreichen, ist eine rücksichtslose Vernichtung der Aura ihrer Hervorbringung, denen sie mit den Mitteln der Produktion das Brandmal einer Reproduktion aufdrücken. Es ist unmöglich, vor einem Bild von Arp oder einem Gedicht August Strammss sich wie vor einem Bild Derains oder einem Gedicht von Rilke Zeit zur Sammlung und Stellungnahme zu lassen. Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber²⁷. In der Tat gewährleisteten die dadaistischen Kundgebungen eine recht vehemente Ablenkung, indem sie das Kunstwerk zum Mittelpunkt eines Skandals machten. Es hatte vor allem *einer* Forderung Genüge zu leisten: öffentliches Ärgernis zu erregen.

Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschöß. Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität. Damit hat es die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktilen ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen. Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden. Duhamel, der den Film haßt und von seiner Bedeutung

27 Das theologische Urbild dieser Versenkung ist das Bewußtsein, allein mit seinem Gott zu sein. An diesem Bewußtsein ist in den großen Zeiten des Bürgertums die Freiheit erstarkt, die kirchliche Bevormundung abzuschütteln. In den Zeiten seines Niedergangs mußte das gleiche Bewußtsein der verborgenen Tendenz Rechnung tragen, diejenigen Kräfte, die der Einzelne im Umgang mit Gott ins Werk setzt, den Angelegenheiten des Gemeinwesens zu entziehen.

nichts, aber manches von seiner Struktur begriffen hat, verzeichnet diesen Umstand mit der Notiz: »Ich kann schon nicht mehr denken, was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt.«²⁸ In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will²⁹. *Kraft seiner technischen Struktur hat der Film die physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit*³⁰.

XV

Die Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: *Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht*. Es darf den Betrachter nicht irre machen, daß dieser Anteil zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt. Doch hat es nicht an solchen gefehlt, die sich mit Leidenschaft gerade an diese oberflächliche Seite der Sache gehalten haben. Unter diesen hat Duhamel sich am radikalsten

28 Georges Duhamel: *Scènes de la vie future*. 2^e éd., Paris 1930, p. 52.

29 Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.

30 Wie für den Dadaismus sind dem Film auch für den Kubismus und Futurismus wichtige Aufschlüsse abzugewinnen. Beide erscheinen als mangelhafte Versuche der Kunst, ihrerseits der Durchdringung der Wirklichkeit mit der Apparatur Rechnung zu tragen. Diese Schulen unternahmen ihren Versuch, zum Unterschied vom Film, nicht durch Verwertung der Apparatur für die künstlerische Darstellung der Realität, sondern durch eine Art von Legierung von dargestellter Wirklichkeit und dargestellter Apparatur. Dabei spielt die vorwiegende Rolle im Kubismus die Vorahnung von der Konstruktion dieser Apparatur, die auf der Optik beruht; im Futurismus die Vorahnung der Effekte dieser Apparatur, die im rapiden Ablauf des Filmbands zur Geltung kommen.

geäußert. Was er dem Film vor allem verdankt, ist die Art des Anteils, welchen er bei den Massen erweckt. Er nennt den Film »einen Zeitvertreib für Heloten, eine Zerstreuung für ungebildete, elende, abgearbeitete Kreaturen, die von ihren Sorgen verzehrt werden . . . ein Schauspiel, das keinerlei Konzentration verlangt, kein Denkvermögen voraussetzt . . ., kein Licht in den Herzen entzündet und keinerlei andere Hoffnung erweckt als die lächerliche, eines Tages in Los Angeles »Star« zu werden.«³¹ Man sieht, es ist im Grunde die alte Klage, daß die Massen Zerstreuung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt. Das ist ein Gemeinplatz. Bleibt nur die Frage, ob er einen Standort für die Untersuchung des Films abgibt. – Hier heißt es, näher zusehen. Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich. Am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten.

Bauten begleiten die Menschheit seit ihrer Urgeschichte. Viele Kunstformen sind entstanden und sind vergangen. Die Tragödie entsteht mit den Griechen, um mit ihnen zu verlöschen und nach Jahrhunderten nur ihren »Regeln« nach wieder aufzuleben. Das Epos, dessen Ursprung in der Jugend der Völker liegt, erlischt in Europa mit dem Ausgang der Renaissance. Die Tafelmalerei ist eine Schöpfung des Mittelalters, und nichts gewährleistet ihr eine ununterbrochene Dauer. Das Bedürfnis des Menschen nach Unterkunft aber ist beständig. Die Baukunst hat niemals brach gelegen. Ihre Geschichte ist länger als die jeder anderen Kunst und ihre Wirkung sich zu vergegenwärtigen von Bedeutung für jeden Versuch, vom Verhältnis der Massen zum Kunstwerk sich Rechenschaft abzulegen. Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch. Es gibt von solcher

31 Duhamel. I. c. (S. 503), p. 58.

Rezeption keinen Begriff, wenn man sie sich nach Art der gesammelten vorstellt, wie sie z. B. Reisenden vor berühmten Bauten geläufig ist. Es besteht nämlich auf der taktilen Seite keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist. Die taktile Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit. Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet von Hause aus viel weniger in einem gespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerken statt. Diese an der Architektur gebildete Rezeption hat aber unter gewissen Umständen kanonischen Wert. Denn: *Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.*

Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute. Mehr: gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen zu können, erweist erst, daß sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist. Durch die Zerstreuung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert, wie weit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind. Da im übrigen für den Einzelnen die Versuchung besteht, sich solchen Aufgaben zu entziehen, so wird die Kunst deren schwerste und wichtigste da angreifen, wo sie Massen mobilisieren kann. Sie tut es gegenwärtig im Film. *Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument.* In seiner Chockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examiner, doch ein zerstreuter.

NACHWORT

Die zunehmende Proletarisierung der heutigen Menschen und die zunehmende Formierung von Massen sind zwei Seiten eines und desselben Geschehens. Der Faschismus versucht, die neu entstandenen proletarisierten Massen zu organisieren, ohne die Eigentumsverhältnisse, auf deren Beseitigung sie hindrängen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen³². Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen *Ausdruck* in deren Konservierung zu geben. *Der Faschismus läuft folgererecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus*. Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht.

Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg. Der Krieg, und nur der Krieg, macht es möglich, Massenbewegungen größten Maßstabs unter Wahrung der überkommenen Eigentumsverhältnisse ein Ziel zu geben. So formuliert sich der Tatbestand von der Politik her. Von der Technik her formuliert er sich folgendermaßen: Nur der Krieg macht es möglich, die sämtlichen technischen Mittel der Gegenwart unter Wahrung der Eigentumsverhältnisse zu mobilisieren. Es ist selbstverständlich, daß die Apotheose des Krieges durch den Faschismus sich nicht

32 Hier ist, besonders mit Rücksicht auf die Wochenschau, deren propagandistische Bedeutung kaum überschätzt werden kann, ein technischer Umstand von Wichtigkeit. *Der massenweisen Reproduktion kommt die Reproduktion von Massen besonders entgegen*. In den großen Festaufzügen, den Monstreversammlungen, in den Massenveranstaltungen sportlicher Art und im Krieg, die heute sämtlich der Aufnahmeapparatur zugeführt werden, sieht die Masse sich selbst ins Gesicht. Dieser Vorgang, dessen Tragweite keiner Betonung bedarf, hängt aufs engste mit der Entwicklung der Reproduktions- bzw. Aufnahmetechnik zusammen. Massenbewegungen stellen sich im allgemeinen der Apparatur deutlicher dar als dem Blick. Kaders von Hunderttausenden lassen sich von der Vogelperspektive aus am besten erfassen. Und wenn diese Perspektive dem menschlichen Auge ebensowohl zugänglich ist wie der Apparatur, so ist doch an dem Bilde, das das Auge davonträgt, die Vergrößerung nicht möglich, welcher die Aufnahme unterzogen wird. Das heißt, daß Massenbewegungen, und so auch der Krieg, eine der Apparatur besonders entgegenkommende Form des menschlichen Verhaltens darstellen.

dieser Argumente bedient. Trotzdem ist ein Blick auf sie lehrreich. In Marinettis Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg heißt es: »Seit siebenundzwanzig Jahren erheben wir Futuristen uns dagegen, daß der Krieg als antiästhetisch bezeichnet wird ... Demgemäß stellen wir fest: ... Der Krieg ist schön, weil er dank der Gasmasken, der schreckenerregenden Megaphone, der Flammenwerfer und der kleinen Tanks die Herrschaft des Menschen über die unterjochte Maschine begründet. Der Krieg ist schön, weil er die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers inauguriert. Der Krieg ist schön, weil er eine blühende Wiese um die feurigen Orchideen der Mitrailleusen bereichert. Der Krieg ist schön, weil er das Gewehrfeuer, die Kanonaden, die Feuerpausen, die Parfums und Verwesungsgerüche zu einer Symphonie vereinigt. Der Krieg ist schön, weil er neue Architekturen, wie die der großen Tanks, der geometrischen Fliegergeschwader, der Rauchspiralen aus brennenden Dörfern und vieles andere schafft ... Dichter und Künstler des Futurismus ... erinnert Euch dieser Grundsätze einer Ästhetik des Krieges, damit Euer Ringen um eine neue Poesie und eine neue Plastik ... von ihnen erleuchtet werde!«³³

Dieses Manifest hat den Vorzug der Deutlichkeit. Seine Fragestellung verdient von dem Dialektiker übernommen zu werden. Ihm stellt sich die Ästhetik des heutigen Krieges folgendermaßen dar: wird die natürliche Verwertung der Produktivkräfte durch die Eigentumsordnung hintangehalten, so drängt die Steigerung der technischen Behelfe, der Tempi, der Kraftquellen nach einer unnatürlichen. Sie findet sie im Kriege, der mit seinen Zerstörungen den Beweis dafür antritt, daß die Gesellschaft nicht reif genug war, sich die Technik zu ihrem Organ zu machen, daß die Technik nicht ausgebildet genug war, die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen. Der imperialistische Krieg ist in seinen grauenhaftesten Zügen bestimmt durch die Diskrepanz zwischen den gewaltigen Produktionsmitteln und ihrer unzulänglichen Verwertung im Produktionsprozeß (mit anderen Worten, durch die Arbeitslosigkeit und den Mangel an Absatzmärkten). *Der imperialistische Krieg ist ein Aufstand der Technik, die am »Menschenmaterial« die Ansprüche eintreibt, denen die Gesellschaft ihr natürliches*

Material entzogen hat. Anstatt Flüsse zu kanalisieren, lenkt sie den Menschenstrom in das Bett ihrer Schützengräben, anstatt Saaten aus ihren Aeroplanen zu streuen, streut sie Brandbomben über die Städte hin, und im Gaskrieg hat sie ein Mittel gefunden, die Aura auf neue Art abzuschaffen.

»Fiat ars – pereat mundus« sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. *So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.*

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée

I

Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la réplique fut pratiquée par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, la copie par les élèves dans l'exercice du métier, enfin le faux par des tiers avides de gain. Par rapport à ces procédés, la reproduction mécanisée de l'œuvre d'art représente quelque chose de nouveau; technique qui s'élabore de manière intermittente à travers l'histoire, par poussées à de longs intervalles, mais avec une intensité croissante. Avec la gravure sur bois, le dessin fut pour la première fois mécaniquement reproductible — il le fut longtemps avant que l'écriture ne le devînt par l'imprimerie. Les formidables changements que l'imprimerie, reproduction mécanisée de l'écriture, a provoqués dans la littérature, sont suffisamment connus. Mais ces procédés ne représentent qu'une étape particulière, d'une portée sans doute considérable, du processus que nous analysons ici sur le plan de l'histoire universelle. La gravure sur bois du moyen âge, est suivie de l'estampe et de l'eau-forte, puis, au début du xix^e siècle, de la lithographie.

Avec la lithographie, la technique de reproduction atteint un plan essentiellement nouveau. Ce procédé beaucoup plus immédiat, qui distingue la réplique d'un dessin sur une pierre de son incision sur un bloc de bois ou sur une planche de cuivre, permit à l'art graphique d'écouler sur le marché ses productions, non seulement d'une manière massive comme jusques alors, mais aussi sous forme de créations toujours nouvelles. Grâce à la lithographie, le dessin fut à même d'accompagner illustrativement la vie quotidienne. Il se mit à aller de pair avec l'imprimé. Mais la lithographie en était encore à ses débuts, quand elle se vit dépassée, quelques dizaines d'années après son invention, par celle de la photographie. Pour la première fois dans les procédés reproductifs de l'image, la main se trouvait libérée des obligations artistiques les plus importantes, qui désormais incombaient à l'œil seul. Et comme l'œil percevait plus rapidement que ne peut dessiner la main, le procédé de la reproduction de l'image se trouva accéléré à tel point qu'il put

aller de pair avec la parole. De même que la lithographie contenait virtuellement le journal illustré – ainsi la photographie, le film sonore. La reproduction mécanisée du son fut amorcée à la fin du siècle dernier. *Vers 1900, la reproduction mécanisée avait atteint un standard où non seulement elle commençait à faire des œuvres d'art du passé son objet et à transformer par là même leur action, mais encore atteignait à une situation autonome parmi les procédés artistiques. Pour l'étude de ce standard, rien n'est plus révélateur que la manière dont ses deux manifestations différentes – reproduction de l'œuvre d'art et art cinématographique – se répercutèrent sur l'art dans sa forme traditionnelle.*

II

A la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours défaut: son *hic et nunc*, son existence unique au lieu où elle se trouve. Sur cette existence unique, exclusivement, s'exerçait son histoire. Nous entendons par là autant les altérations qu'elle put subir dans sa structure physique, que les conditions toujours changeantes de propriété par lesquelles elle a pu passer. La trace des premières ne saurait être relevée que par des analyses chimiques qu'il est impossible d'opérer sur la reproduction; les secondes sont l'objet d'une tradition dont la reconstitution doit prendre son point de départ au lieu même où se trouve l'original.

Le *hic et nunc* de l'original forme le contenu de la notion de l'authenticité, et sur cette dernière repose la représentation d'une tradition qui a transmis jusqu'à nos jours cet objet comme étant resté identique à lui-même. *Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée.* L'original, en regard de la reproduction manuelle, dont il faisait aisément apparaître le produit comme faux, conservait toute son autorité; or, cette situation privilégiée change en regard de la reproduction mécanisée. Le motif en est double. Tout d'abord, la reproduction mécanisée s'affirme avec plus d'indépendance par rapport à l'original que la reproduction manuelle. Elle peut, par exemple en photographie, révéler des aspects de l'original accessibles non à l'œil nu, mais seulement à l'objectif réglable et libre

de choisir son champ et qui, à l'aide de certains procédés tels que l'agrandissement, capte des images qui échappent à l'optique naturelle. En second lieu, la reproduction mécanisée assure à l'original l'ubiquité dont il est naturellement privé. Avant tout, elle lui permet de venir s'offrir à la perception soit sous forme de photographie, soit sous forme de disque. La cathédrale quitte son emplacement pour entrer dans le studio d'un amateur; le chœur, exécuté en plein air ou dans une salle d'audition, retentit dans une chambre.

Ces circonstances nouvelles peuvent laisser intact le contenu d'une œuvre d'art – toujours est-il qu'elles déprécient son *hic et nunc*. S'il est vrai que cela ne vaut pas exclusivement pour l'œuvre d'art, mais aussi pour un paysage qu'un film déroule devant le spectateur, ce processus atteint l'objet d'art – en cela bien plus vulnérable que l'objet de la nature – en son centre même: son authenticité. L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui l'autorité de la chose et son poids traditionnel.

On pourrait réunir tous ces indices dans la notion d'*aura* et dire: ce qui, dans l'œuvre d'art, à l'époque de la reproduction mécanisée, dépérit, c'est son *aura*. Processus symptomatique dont la signification dépasse de beaucoup le domaine de l'art. *La technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite.* Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuels de l'humanité. Ces deux procès sont en étroit rapport avec les mouvements de masse contemporains. Leur agent le plus puissant est le film. Sa signification sociale, même considérée dans sa fonction la plus positive, ne se conçoit pas sans cette fonction destructive, cathartique: la liquidation de la valeur

traditionnelle de l'héritage culturel. Ce phénomène est particulièrement tangible dans les grands films historiques. Il intègre à son domaine des régions toujours nouvelles. Et si Abel Gance, en 1927, s'écrie avec enthousiasme: »Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma... Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, tous les fondateurs de religion et toutes les religions elles-mêmes... attendent leur résurrection lumineuse, et les héros se bousculent à nos portes pour entrer«¹, il convie sans s'en douter à une vaste liquidation.

III

A de grands intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines. La façon dont le mode de perception s'élabore (le médium dans lequel elle s'accomplit) n'est pas seulement déterminée par la nature humaine, mais par les circonstances historiques. L'époque de l'invasion des Barbares, durant laquelle naquirent l'industrie artistique du Bas-Empire et la Genèse de Vienne, ne connaissait pas seulement un art autre que celui de l'antiquité, mais aussi une perception autre. Les savants de l'école Viennoise, Riegl et Wickhoff, qui réhabilitèrent cet art longtemps déconsidéré sous l'influence des théories classicistes, ont les premiers eu l'idée d'en tirer des conclusions quant au mode de perception particulier à l'époque où cet art était en honneur. Quelle qu'ait été la portée de leur pénétration, elle se trouvait limitée par le fait que ces savants se contentaient de relever les caractéristiques formelles de ce mode de perception. Ils n'ont pas essayé – et peut-être ne pouvaient espérer – de montrer les bouleversements sociaux que révélaient les métamorphoses de la perception. De nos jours, les conditions d'une recherche correspondante sont plus favorables et, si les transformations dans le médium de la perception contemporaine peuvent se comprendre comme la déchéance de l'aura, il est possible d'en indiquer les causes sociales.

Qu'est-ce en somme que l'aura? Une singulière trame de temps et d'espace: apparition unique d'un lointain, si proche soit-il.

¹ Abel Gance: Le temps de l'image est venu!, *L'art cinématographique II*, Paris 1927, p. 94-96.

L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre — cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette branche. Cette expérience nous permettra de comprendre la détermination sociale de l'actuelle déchéance de l'aura. Cette déchéance est due à deux circonstances, en rapport toutes deux avec la prise de conscience accentuée des masses et l'intensité croissante de leurs mouvements. Car: *la masse revendique que le monde lui soit rendu plus »accessible« avec autant de passion qu'elle prétend à déprécier l'unicité de tout phénomène en accueillant sa reproduction multiple.* De jour en jour, le besoin s'affirme plus irrésistible de prendre possession immédiate de l'objet dans l'image, bien plus, dans sa reproduction. Aussi, telle que les journaux illustrés et les actualités filmées la tiennent à disposition, se distingue-t-elle inmanquablement de l'image d'art. Dans cette dernière, l'unicité et la durée sont aussi étroitement confondues que la fugacité et la reproductibilité dans le cliché. Sortir de son halo l'objet en détruisant son aura, c'est la marque d'une perception dont »le sens du semblable dans le monde« se voit intensifié à tel point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique. Ainsi se manifeste dans le domaine de la réceptivité ce qui déjà, dans le domaine de la théorie, fait l'importance toujours croissante de la statistique. L'action des masses sur la réalité et de la réalité sur les masses représente un processus d'une portée illimitée, tant pour la pensée que pour la réceptivité.

IV

L'unicité de l'œuvre d'art ne fait qu'un avec son intégration dans la tradition. Par ailleurs, cette tradition elle-même est sans doute quelque chose de fort vivant, d'extraordinairement changeant en soi. Une antique statue de Vénus était autrement située, par rapport à la tradition, chez les Grecs qui en faisaient l'objet d'un culte, que chez les clercs du moyen âge qui voyaient en elle une idole malfaisante. Mais aux premiers comme aux seconds elle apparaissait dans tout son caractère d'unicité, en un mot dans son aura. La forme originelle d'intégration de l'œuvre d'art dans la

tradition se réalisait dans le culte. Nous savons que les œuvres d'art les plus anciennes s'élaborèrent au service d'un rituel d'abord magique, puis religieux. Or, il est la plus haute signification que le mode d'existence de l'œuvre d'art déterminé par l'aura ne se sépare jamais absolument de sa fonction rituelle. En d'autres termes: *la valeur unique de l'œuvre d'art »authentique« a sa base dans le rituel*. Ce fond rituel, si reculé soit-il, transparaît encore dans les formes les plus profanes du culte de la beauté. Ce culte, qui se développe au cours de la Renaissance, reste en honneur pendant trois siècles – au bout desquels le premier ébranlement sérieux qu'il subit décèle ce fond. Lorsqu'à l'avènement du premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire, la photographie (simultanément avec la montée du socialisme), l'art éprouve l'approche de la crise, devenue évidente un siècle plus tard, il réagit par la doctrine de l'art pour l'art, qui n'est qu'une théologie de l'art. C'est d'elle qu'est ultérieurement issue une théologie négative sous forme de l'idée de l'art pur, qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute détermination par n'importe quel sujet concret. (En poésie, Mallarmé fut le premier à atteindre cette position.)

Il est indispensable de tenir compte de ces circonstances historiques dans une analyse ayant pour objet l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Car elles annoncent cette vérité décisive: la reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel. Dans une mesure toujours accrue, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art destinée à la reproductibilité². Un cliché photographique, par exemple,

2 Pour les films, la reproductibilité ne dépend pas, comme pour les créations littéraires et picturales, d'une condition extérieure à leur diffusion massive. La reproductibilité mécanisée des films est inhérente à la technique même de leur production. Cette technique, non seulement permet la diffusion massive de la manière la plus immédiate, mais la détermine bien plutôt. Elle la détermine du fait même que la production d'un film exige de tels frais que l'individu, s'il peut encore se payer un tableau, ne pourra jamais s'offrir un film. En 1927, on a pu établir que, pour couvrir tous ses frais, un grand film devait disposer d'un public de neuf millions de spectateurs. Il est vrai que la création du film sonore a d'abord amené un recul de la diffusion internationale – son public s'arrêtant à la frontière des langues. Cela coïncida avec la revendication d'intérêts nationaux par les régimes autoritaires. Aussi est-il plus important d'insister sur ce rapport évident avec les

permet le tirage de quantité d'épreuves: en demander l'épreuve authentique serait absurde. *Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction sociale de l'art se trouve renversé. A son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pratique autre: la politique.*

V

Il serait possible de représenter l'histoire de l'art comme l'opposition de deux pôles de l'œuvre d'art même, et de retracer la courbe de son évolution en suivant les déplacements du centre de gravité d'un pôle à l'autre. Ces deux pôles sont sa valeur rituelle et sa valeur d'exposition. La production artistique commence par des images au service de la magie. Leur importance tient au fait même d'exister, non au fait d'être vues. L'élan que l'homme de l'âge de la pierre dessine sur les murs de sa grotte est un instrument de magie, qu'il n'expose que par hasard à la vue d'autrui; l'important serait tout au plus que les esprits voient cette image. La valeur rituelle exige presque que l'œuvre d'art demeure cachée: certaines statues de dieux ne sont accessibles qu'au prêtre, certaines images de la Vierge restent voilées durant presque toute l'année, certaines sculptures des cathédrales gothiques sont invisibles au spectateur au niveau du sol. *Avec l'émancipation des différents procédés d'art du sein du rituel se multiplient pour l'œuvre d'art les occasions de s'exposer.* Un buste, que l'on peut envoyer à tel ou tel endroit, est plus susceptible d'être exposé qu'une statue de dieu qui a sa place fixée dans l'enceinte du

pratiques des régimes autoritaires, que sur les restrictions résultant de la langue mais bientôt levées par la synchronisation. La simultanéité des deux phénomènes procède de la crise économique. Les mêmes troubles qui, sur le plan général, ont abouti à la tentative de maintenir par la force les conditions de propriété, ont déterminé les capitaux des producteurs à hâter l'élaboration du film sonore. L'avènement de ce dernier amena une détente passagère, non seulement parce que le film sonore se créa un nouveau public, mais parce qu'il rendit de nouveaux capitaux de l'industrie électrique solidaires des capitaux de production cinématographique. Ainsi, considéré de l'extérieur, le film sonore a favorisé les intérêts nationaux, mais, vu de l'intérieur, il a contribué à internationaliser la production du film encore davantage que ses conditions antérieures de production.

temple. Le tableau surpasse à cet égard la mosaïque ou la fresque qui le précéderent.

Avec les différentes méthodes de reproduction de l'œuvre d'art, son caractère *d'exposabilité* s'est accru dans de telles proportions que le déplacement quantitatif entre les deux pôles se renverse, comme aux âges préhistoriques, en transformation qualitative de son essence. De même qu'aux âges préhistoriques, l'œuvre d'art, par le poids absolu de sa valeur rituelle, fut en premier lieu un instrument de magie dont on n'admit que plus tard le caractère artistique, de même de nos jours, par le poids absolu de sa valeur d'exposition, elle devient une création à fonctions entièrement nouvelles – parmi lesquelles la fonction pour nous la plus familière, la fonction artistique, se distingue en ce qu'elle sera sans doute reconnue plus tard accessoire. Du moins est-il patent que le film fournit les éléments les plus probants à pareil pronostic. Il est en outre certain que la portée historique de cette transformation des fonctions de l'art, manifestement déjà fort avancée dans le film, permet la confrontation avec la préhistoire de manière non seulement méthodologique mais matérielle.

VI

L'art de la préhistoire met ses notations plastiques au service de certaines pratiques, les pratiques magiques – qu'il s'agisse de tailler la figure d'un ancêtre (cet acte étant en soi-même magique); d'indiquer le mode d'exécution de ces pratiques (la statue étant dans une attitude rituelle); ou enfin, de fournir un objet de contemplation magique (la contemplation de la statue renforçant la puissance du contemplateur). Pareilles notations s'effectuaient selon les exigences d'une société à technique encore confondue avec le rituel. Technique naturellement arriérée en comparaison de la technique mécanique. Mais ce qui importe à la considération dialectique, ce n'est pas l'infériorité mécanique de cette technique, mais sa différence de tendance d'avec la nôtre – la première engageant l'homme autant que possible, la seconde le moins possible. L'exploit de la première, si l'on ose dire, est le sacrifice humain, celui de la seconde s'annoncerait dans l'avion sans pilote dirigé à distance par ondes hertziennes. *Une fois pour toutes –*

ce fut la devise de la première technique (soit la faute irréparable, soit le sacrifice de la vie éternellement exemplaire). *Une fois n'est rien* – c'est la devise de la seconde technique (dont l'objet est de reprendre, en les variant inlassablement, ses expériences). L'origine de la seconde technique doit être cherchée dans le moment où, guidé par une ruse inconsciente, l'homme s'apprêta pour la première fois à se distancer de la nature. En d'autres termes: la seconde technique naquit dans le jeu.

Le sérieux et le jeu, la rigueur et la désinvolture se mêlent intimement dans l'œuvre d'art, encore qu'à différents degrés. Ceci implique que l'art est solidaire de la première comme de la seconde technique. Sans doute les termes: *domination des forces naturelles* n'expriment-ils le but de la technique moderne que de façon fort discutable; ils appartiennent encore au langage de la première technique. Celle-ci visait réellement à un asservissement de la nature – la seconde bien plus à une harmonie de la nature et de l'humanité. La fonction sociale décisive de l'art actuel consiste en l'initiation de l'humanité à ce jeu »harmonien«. Cela vaut surtout pour le film. *Le film sert à exercer l'homme à l'aperception et à la réaction déterminées par la pratique d'un équipement technique dont le rôle dans sa vie ne cesse de croître en importance.* Ce rôle lui enseignera que son asservissement momentané à cet outillage ne fera place à l'affranchissement par ce même outillage que lorsque la structure économique de l'humanité se sera adaptée aux nouvelles forces productives mises en mouvement par la seconde technique³.

3 Le but même des révolutions est d'accélérer cette adaptation. Les révolutions sont les innervations de l'élément collectif ou, plus exactement, les tentatives d'innervation de la collectivité qui pour la première fois trouve ses organes dans la seconde technique. Cette technique constitue un système qui exige que les forces sociales élémentaires soient subjuguées pour que puisse s'établir un jeu »harmonien« entre les forces naturelles et l'homme. Et de même qu'un enfant qui apprend à saisir tend la main vers la lune comme vers une balle à sa portée – l'humanité, dans ses tentatives d'innervation, envisage, à côté des buts accessibles, d'autres qui ne sont d'abord qu'utopiques. Car ce n'est pas seulement la seconde technique qui, dans les révolutions, annonce les revendications qu'elle adressera à la société. C'est précisément parce que cette technique ne vise qu'à libérer davantage l'homme de ses corvées que l'individu voit tout d'un coup son champ d'action s'étendre, incommensurable. Dans ce champ, il ne sait encore s'orienter. Mais il y affirme déjà ses revendications. Car plus l'élément collectif s'approprie sa seconde technique, plus l'individu éprouve combien limité, sous l'emprise de la première technique, avait été le domaine de ses possibilités.

VII

Dans la photographie, la valeur d'exposition commence à refouler sur toute la ligne la valeur rituelle. Mais celle-ci ne cède pas le terrain sans résister. Elle se retire dans un ultime retranchement: la face humaine. Ce n'est point par hasard que le portrait se trouve être l'objet principal de la première photographie. Le culte du souvenir des êtres aimés, absents ou défunts, offre au sens rituel de l'œuvre d'art un dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage humain, sur d'anciennes photographies, l'aura semble jeter un dernier éclat. C'est ce qui fait leur incomparable beauté, toute chargée de mélancolie. Mais sitôt que la figure humaine tend à disparaître de la photographie, la valeur d'exposition s'y affirme comme supérieure à la valeur rituelle. Le fait d'avoir situé ce processus dans les rues de Paris 1900, en les photographiant désertes, constitue toute l'importance des clichés d'Atget. Avec raison, on a dit qu'il les photographiait comme le lieu d'un crime. Le lieu du crime est désert. On le photographie pour y relever des indices. Dans le procès de l'histoire, les photographies d'Atget prennent la valeur de pièces à conviction. C'est ce qui leur donne une signification politique cachée. Les premières, elles exigent une compréhension dans un sens déterminé. Elles ne se prêtent plus à un regard détaché. Elles inquiètent celui qui les contemple: il sent que pour les pénétrer, il lui faut certains chemins; il a déjà suivi pareils chemins dans les journaux illustrés. De vrais ou de faux – n'importe. Ce n'est que dans ces illustrés que les légendes sont devenues obligatoires. Et il est clair qu'elles ont un tout autre caractère que les titres de tableaux. Les directives que donnent à l'amateur d'images les légendes bientôt se feront plus précises et plus impératives dans le film, où l'interprétation de chaque image est déterminée par la succession de toutes les précédentes.

Bref, c'est l'individu particulier, émancipé par la liquidation de la première technique, qui revendique ses droits. Or, la seconde technique est à peine assurée de ses premières acquisitions révolutionnaires, que déjà les instances vitales de l'individu, réprimées du fait de la première technique – l'amour et la mort – aspirent à s'imposer avec une nouvelle vigueur. L'œuvre de Fourier constitue l'un des plus importants documents historiques de cette revendication.

VIII

Les Grecs ne connaissaient que deux procédés de reproduction mécanisée de l'œuvre d'art: le moulage et la frappe. Les bronzes, les terracottes et les médailles étaient les seules œuvres d'art qu'ils pussent produire en série. Tout le reste restait unique et techniquement irréprochable. Aussi ces œuvres devaient-elles être faites pour l'éternité. *Les Grecs se voyaient contraints, de par la situation même de leur technique, de créer un art de «valeurs éternelles»*. C'est à cette circonstance qu'est due leur position exclusive dans l'histoire de l'art, qui devait servir aux générations suivantes de point de repère. Nul doute que la nôtre ne soit aux antipodes des Grecs. Jamais auparavant les œuvres d'art ne furent à un tel degré mécaniquement reproductibles. Le film offre l'exemple d'une forme d'art dont le caractère est pour la première fois intégralement déterminé par sa reproductibilité. Il serait oiseux de comparer les particularités de cette forme à celles de l'art grec. Sur un point cependant, cette comparaison est instructive. Par le film est devenue décisive une qualité que les Grecs n'eussent sans doute admise qu'en dernier lieu ou comme la plus négligeable de l'art: la perfectibilité de l'œuvre d'art. Un film achevé n'est rien moins qu'une création d'un seul jet; il se compose d'une succession d'images parmi lesquelles le monteur fait son choix – images qui de la première à la dernière prise de vue avaient été à volonté retouchables. Pour monter son *Opinion publique*, film de 3 000 mètres, Chaplin en tourne 125 000. *Le film est donc l'œuvre d'art la plus perfectible, et cette perfectibilité procède directement de son renoncement radical à toute «valeur d'éternité»*. Ce qui ressort de la contre-épreuve: les Grecs, dont l'art était astreint à la production de «valeurs éternelles», avaient placé au sommet de la hiérarchie des arts la forme d'art la moins susceptible de perfectibilité, la sculpture, dont les productions sont littéralement tout d'une pièce. La décadence de la sculpture à l'époque des œuvres d'art montables apparaît comme inévitable.

IX

La dispute qui s'ouvrit, au cours du XIX^e siècle, entre la peinture et la photographie, quant à la valeur artistique de leurs productions

respectives, apparaît de nos jours confuse et dépassée. Cela n'en diminue du reste nullement la portée, et pourrait au contraire la souligner. En fait, cette querelle était le symptôme d'un bouleversement historique de portée universelle dont ni l'une ni l'autre des deux rivales ne jugeait toute la portée. L'ère de la reproductibilité mécanisée séparant l'art de son fondement rituel, l'apparence de son autonomie s'évanouit à jamais. Cependant le changement des fonctions de l'art qui en résultait dépassait les limites des perspectives du siècle. Et même, la signification en échappait encore au ^{xx}e siècle – qui vit la naissance du film.

Si l'on s'était auparavant dépensé en vaines subtilités pour résoudre ce problème: la photographie est-elle ou n'est-elle pas un art? – sans s'être préalablement demandé si l'invention même de la photographie n'avait pas, du tout au tout, renversé le caractère fondamental de l'art – les théoriciens du cinéma à leur tour s'attaquèrent à cette question prématurée. Or, les difficultés que la photographie avait suscitées à l'esthétique traditionnelle n'étaient que jeux d'enfant au regard de celles que lui préparait le film. D'où l'aveuglement obstiné qui caractérise les premières théories cinématographiques. C'est ainsi qu'Abel Gance, par exemple, prétend: »Nous voilà, par un prodigieux retour en arrière, revenus sur le plan d'expression des Egyptiens... Le langage des images n'est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles. Il n'y a pas encore assez de respect, de *culte* pour ce qu'elles expriment.«⁴ Séverin-Mars écrit: »Quel art eut un rêve plus hautain, plus poétique à la fois et plus réel? Considéré ainsi, le cinématographe deviendrait un moyen d'expression tout à fait exceptionnel, et dans son atmosphère ne devraient se mouvoir que des personnages de la pensée la plus supérieure aux moments les plus parfaits et les plus mystérieux de leur course.«⁵ Alexandre Arnoux de son côté achevant une fantaisie sur le film muet, va même jusqu'à demander: »En somme, tous les termes hasardeux que nous venons d'employer ne définissent-ils pas la prière?«⁶ Il est significatif de constater combien leur désir de classer le cinéma parmi les arts, pousse ces théoriciens à faire

4 Abel Gance, l. c. (S. 712) p. 100/101. [Hervorhebung von Benjamin].

5 Séverin-Mars, cité par Abel Gance, l. c. (S. 712) p. 100.

6 Alexandre Arnoux: Cinéma. Paris 1929, p. 28.

entrer brutalement dans le film des éléments rituels. Et pourtant, à l'époque de ces spéculations, des œuvres telles que *l'Opinion publique* et *la Ruée vers l'or* se projetaient sur tous les écrans. Ce qui n'empêche pas Gance de se servir de la comparaison des hiéroglyphes, ni Séverin-Mars de parler du film comme des peintures de Fra Angelico. Il est caractéristique qu'aujourd'hui encore des auteurs conservateurs cherchent l'importance du film, sinon dans le sacré, du moins dans le surnaturel. Commentant la réalisation du *Songe d'une nuit d'été*, par Reinhardt, Werfel constate que c'est sans aucun doute la stérile copie du monde extérieur avec ses rues, ses intérieurs, ses gares, ses restaurants, ses autos et ses plages qui a jusqu'à présent entravé l'essor du film vers le domaine de l'art. » Le film n'a pas encore saisi son vrai sens, ses véritables possibilités... Celles-ci consistent dans sa faculté spécifique d'exprimer par des moyens naturels et avec une incomparable force de persuasion tout ce qui est féérique, merveilleux et surnaturel. »⁷

X

Photographier un tableau est un mode de reproduction; photographier un événement fictif dans un studio en est un autre. Dans le premier cas, la chose reproduite est une œuvre d'art, sa reproduction ne l'est point. Car l'acte du photographe réglant l'objectif ne crée pas davantage une œuvre d'art que celui du chef d'orchestre dirigeant une symphonie. Ces actes représentent tout au plus des performances artistiques. Il en va autrement de la prise de vue au studio. Ici la chose reproduite n'est déjà plus œuvre d'art, et la reproduction l'est tout aussi peu que dans le premier cas. L'œuvre d'art proprement dite ne s'élabore qu'au fur et à mesure que s'effectue le découpage. Découpage dont chaque partie intégrante est la reproduction d'une scène qui n'est œuvre d'art ni par elle-même, ni par la photographie. Que sont donc ces événements reproduits dans le film, s'il est clair que ce ne sont point des œuvres d'art?

La réponse devra tenir compte du travail particulier de l'inter-

⁷ Franz Werfel: Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt, Neues Wiener Journal, cité par *Lu*, 15 novembre 1935.

prête de film. Il se distingue de l'acteur de théâtre en ceci que son jeu qui sert de base à la reproduction, s'effectue, non devant un public fortuit, mais devant un comité de spécialistes qui, en qualité de directeur de production, metteur en scène, opérateur, ingénieur du son ou de l'éclairage etc., peuvent à tout instant intervenir personnellement dans son jeu. Il s'agit ici d'un indice social de grande importance. L'intervention d'un comité de spécialistes dans une performance donnée est caractéristique du travail sportif et, en général, de l'exécution d'un test. Pareille intervention détermine en fait tout le processus de la production du film. On sait que pour de nombreux passages de la bande, on tourne des variantes. Par exemple, un cri peut donner lieu à divers enregistrements. Le monteur procède alors à une sélection – établissant ainsi une sorte de record. Un événement fictif tourné dans un studio se distingue donc de l'événement réel correspondant comme se distinguerait la projection d'un disque sur une piste, dans un concours sportif, de la projection du même disque au même endroit, sur la même trajectoire, si cela avait lieu pour tuer un homme. Le premier acte serait l'exécution d'un test, mais non le second.

Il est vrai que l'épreuve de test soutenue par un interprète de l'écran est d'un ordre tout à fait unique. En quoi consiste-t-elle? A dépasser certaine limite qui restreint étroitement la valeur sociale d'épreuves de test. Nous rappellerons qu'il ne s'agit point ici d'épreuve sportive, mais uniquement d'épreuves de tests mécanisés. Le sportsman ne connaît pour ainsi dire que les tests naturels. Il se mesure aux épreuves que la nature lui fixe, non à celles d'un appareil quelconque – à quelques exceptions près, tel Nurmi qui, dit-on, »courait contre la montre«. Entre temps, le processus du travail, surtout depuis sa normalisation par le système de la chaîne, soumet tous les jours d'innombrables ouvriers à d'innombrables épreuves de tests mécanisés. Ces épreuves s'établissent automatiquement: est éliminé qui ne peut les soutenir. Par ailleurs, ces épreuves sont ouvertement pratiquées par les instituts d'orientation professionnelle.

Or, ces épreuves présentent un inconvénient considérable: à la différence des épreuves sportives, elles ne se prêtent pas à l'exposition dans la mesure désirable. C'est là, justement qu'intervient le film. *Le film rend l'exécution d'un test susceptible d'être exposée en faisant de cette exposabilité même un test.* Car l'interprète de

l'écran ne joue pas devant un public, mais devant un appareil enregistreur. Le directeur de prise de vue, pourrait-on dire, occupe exactement la même place que le contrôleur de test lors de l'examen d'aptitude professionnelle. Jouer sous les feux des sunlights tout en satisfaisant aux exigences du microphone, c'est là une performance de premier ordre. S'en acquitter, c'est pour l'acteur garder toute son humanité devant les appareils enregistreurs. Pareille performance présente un immense intérêt. Car c'est sous le contrôle d'appareils que le plus grand nombre des habitants des villes, dans les comptoirs comme dans les fabriques, doivent durant la journée de travail abdiquer leur humanité. Le soir venu, ces mêmes masses remplissent les salles de cinéma pour assister à la revanche que prend pour elles l'interprète de l'écran, non seulement en affirmant son humanité (ou ce qui en tient lieu) face à l'appareil, mais en mettant ce dernier au service de son propre triomphe.

XI

Pour le film, il importe bien moins que l'interprète représente quelqu'un d'autre aux yeux du public que lui-même devant l'appareil. L'un des premiers à sentir cette métamorphose que l'épreuve de test fait subir à l'interprète fut Pirandello. Les remarques qu'il fait à ce sujet dans son roman *On tourne*, encore qu'elles fassent uniquement ressortir l'aspect négatif de la question, et que Pirandello ne parle que du film muet, gardent toute leur valeur. Car le film sonore n'y a rien changé d'essentiel. La chose décisive est qu'il s'agit de jouer devant un appareil dans le premier cas, devant deux dans le second. » Les acteurs de cinéma, écrit Pirandello, se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes. Ils remarquent confusément, avec une sensation de dépit, d'indéfinissable vide et même de faillite, que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence... La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres; eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle. «⁸

8 Luigi Pirandello: *On tourne*, cité par Léon Pierre-Quint: *Signification du cinéma, L'art cinématographique II*, Paris 1927, p. 14/15.

Le fait pourrait aussi se caractériser comme suit: pour la première fois – et c'est là l'œuvre du film – l'homme se trouve mis en demeure de vivre et d'agir totalement de sa propre personne, tout en renonçant du même coup à son aura. Car l'aura dépend de son *hic et nunc*. Il n'en existe nulle reproduction, nulle réplique. L'aura qui, sur la scène, émane de Macbeth, le public l'éprouve nécessairement comme celui de l'acteur jouant ce rôle. La singularité de la prise de vue au studio tient à ce que l'appareil se substitue au public. Avec le public disparaît l'aura qui environne l'interprète et avec celui de l'interprète l'aura de son personnage.

Rien d'étonnant à ce qu'un dramaturge tel que Pirandello, en caractérisant l'interprète de l'écran, touche involontairement au fond même de la crise dont nous voyons le théâtre atteint. A l'œuvre exclusivement conçue pour la technique de reproduction – telle que le film – ne saurait en effet s'opposer rien de plus décisif que l'œuvre scénique. Toute considération plus approfondie le confirme. Les observateurs spécialisés ont depuis longtemps reconnu que c'est »presque toujours en *jouant* le moins possible que l'on obtient les plus puissants effets cinégraphiques«. Dès 1932, Arnheim considère »comme dernier progrès du film de n'y tenir l'acteur que pour un accessoire choisi en raison de ses caractéristiques... et que l'on intercale au bon endroit.«⁹ A cela se rattache étroitement autre chose. *L'acteur de scène s'identifie au caractère de son rôle. L'interprète d'écran n'en a pas toujours la possibilité.* Sa création n'est nullement tout d'une pièce; elle se compose de nombreuses créations distinctes. A part certaines circonstances fortuites telles que la location du studio, le choix et la mobilisation des partenaires, la confection des décors et autres accessoires, ce sont d'élémentaires nécessités de machinerie qui décomposent le jeu de l'acteur en une série de créations montables. Il s'agit avant tout de l'éclairage dont l'installation oblige à filmer un événement qui, sur l'écran, se déroulera en une scène rapide et unique, en une suite de prises de vues distinctes qui peuvent parfois se prolonger des heures durant au studio. Sans même parler de truquages plus frappants. Si un saut, du haut d'une fenêtre à l'écran, peut fort bien s'effectuer au studio du haut

9 Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Berlin 1932, p. 176/177.

d'un échafaudage, la scène de la fuite qui succède au saut ne se tournera, au besoin, que plusieurs semaines plus tard au cours des prises d'extérieurs. Au reste, l'on reconstitue aisément des cas encore plus paradoxaux. Admettons que l'interprète doive sursauter après des coups frappés à une porte. Ce sursaut n'est-il pas réalisé à souhait, le metteur en scène peut recourir à quelque expédient: profiter d'une présence occasionnelle de l'interprète au studio pour faire éclater un coup de feu. L'effroi vécu, spontané de l'interprète, enregistré à son insu, pourra s'intercaler dans la bande. Rien ne montre avec tant de plasticité que l'art s'est échappé du domaine de la »belle apparence«, qui longtemps passa pour le seul où il pût prospérer.

XII

Dans la représentation de l'image de l'homme par l'appareil, l'aliénation de l'homme par lui-même trouve une utilisation hautement productive. On en mesurera toute l'étendue au fait que le sentiment d'étrangeté de l'interprète devant l'objectif, décrit par Pirandello, est de même origine que le sentiment d'étrangeté de l'homme devant son image dans le miroir – sentiment que les Romantiques aimaient à pénétrer. Or, désormais cette image réfléchie de l'homme devient séparable de lui, transportable – et où? Devant la masse. Évidemment, l'interprète de l'écran ne cesse pas un instant d'en avoir conscience. Durant qu'il se tient devant l'objectif, il sait qu'il aura à faire en dernière instance à la masse des spectateurs. Ce marché que constitue la masse, où il viendra offrir non seulement sa puissance de travail, mais encore son physique, il lui est aussi impossible de se le représenter que pour un article d'usine. Cette circonstance ne contribuerait-elle pas, comme l'a remarqué Pirandello, à cette oppression, à cette angoisse nouvelle qui l'étreint devant l'objectif? A cette nouvelle angoisse correspond, comme de juste, un triomphe nouveau: celui de la star. Favorisé par le capital du film, le culte de la vedette conserve ce charme de la personnalité qui depuis longtemps n'est que le faux rayonnement de son essence mercantile. Ce culte trouve son complément dans le culte du public, culte qui favorise la mentalité corrompue de masse que les régimes autoritaires cher-

chent à substituer à sa conscience de classe. Si tout se conformait au capital cinématographique, le processus s'arrêterait à l'aliénation de soi-même, chez l'artiste de l'écran comme chez les spectateurs. Mais la technique du film prévient cet arrêt: elle prépare le renversement dialectique.

XIII

Il appartient à la technique du film comme à celle du sport que tout homme assiste plus ou moins en connaisseur à leurs exhibitions. Pour s'en rendre compte, il suffit d'entendre un groupe de jeunes porteurs de journaux appuyés sur leurs bicyclettes, commenter les résultats de quelque course cycliste; en ce qui concerne le film, les actualités prouvent assez nettement qu'un chacun peut se trouver filmé. Mais la question n'est pas là. *Chaque homme aujourd'hui a le droit d'être filmé.* Ce droit, la situation historique de la vie littéraire actuelle permettrait de le comprendre.

Durant des siècles, les conditions déterminantes de la vie littéraire affrontaient un petit nombre d'écrivains à des milliers de lecteurs. La fin du siècle dernier vit se produire un changement. Avec l'extension croissante de la presse, qui ne cessait de mettre de nouveaux organes politiques, religieux, scientifiques, professionnels et locaux à la disposition des lecteurs, un nombre toujours plus grand de ceux-ci se trouvèrent engagés occasionnellement dans la littérature. Cela débuta avec les »Boîtes aux lettres« que la presse quotidienne ouvrit à ses lecteurs – si bien que, de nos jours, il n'y a guère de travailleur européen qui ne se trouve à même de publier quelque part ses observations personnelles sur le travail sous forme de reportage ou n'importe quoi de cet ordre. La différence entre auteur et public tend ainsi à perdre son caractère fondamental. Elle n'est plus que fonctionnelle, elle peut varier d'un cas à l'autre. Le lecteur est à tout moment prêt à passer écrivain. En qualité de spécialiste qu'il a dû tant bien que mal devenir dans un processus de travail différencié à l'extrême – et le fût-il d'un infime emploi – il peut à tout moment acquérir la qualité d'auteur. Le travail lui-même prend la parole. Et sa représentation par le mot fait partie intégrante du pouvoir nécessaire à son exécution. Les compétences littéraires ne se fondent plus sur une formation

spécialisée, mais sur une polytechnique – et deviennent par là bien commun.

Tout cela vaut également pour le film, où les décalages qui avaient mis des siècles à se produire dans la vie littéraire se sont effectués au cours d'une dizaine d'années. Car dans la pratique cinématographique – et surtout dans la pratique russe – ce décalage s'est en partie déjà réalisé. Un certain nombre d'interprètes des films soviétiques ne sont point des acteurs au sens occidental du mot, mais des hommes jouant leur propre rôle – tout premièrement leur rôle dans le processus du travail. En Europe Occidentale, l'exploitation du film par le capital cinématographique interdit à l'homme de faire valoir son droit à se montrer dans ce rôle. Au reste, le chômage l'interdit également, qui exclut de grandes masses de la production dans le processus de laquelle elles trouveraient surtout un droit à se voir reproduites. Dans ces conditions, l'industrie cinématographique a tout intérêt à stimuler la masse par des représentations illusoires et des spéculations équivoques. A cette fin, elle a mis en branle un puissant appareil publicitaire: elle a tiré parti de la carrière et de la vie amoureuse des stars, elle a organisé des plébiscites et des concours de beauté. Elle exploite ainsi un élément dialectique de formation de la masse. L'aspiration de l'individu isolé à se mettre à la place de la star, c'est-à-dire à se dégager de la masse, est précisément ce qui agglomère les masses spectatrices des projections. C'est de cet intérêt tout privé que joue l'industrie cinématographique pour corrompre l'intérêt originel justifié des masses pour le film.

XIV

La prise de vue et surtout l'enregistrement d'un film offre une sorte de spectacle telle qu'on n'en avait jamais vue auparavant. Spectacle qu'on ne saurait regarder d'un point quelconque sans que tous les auxiliaires étrangers à la mise en scène même – appareils d'enregistrement, d'éclairage, état-major d'assistants – ne tombent dans le champ visuel (à moins que la pupille du spectateur fortuit ne coïncide avec l'objectif). Ce simple fait suffit seul à rendre superficielle et vaine toute comparaison entre enregistrement au studio et répétition théâtrale. De par son principe, le

théâtre connaît le point d'où l'illusion de l'action ne peut être détruite. Ce point n'existe pas vis-à-vis de la scène de film qu'on enregistre. La nature illusionniste du film est une nature au second degré – résultat du découpage. Ce qui veut dire: *au studio l'équipement technique a si profondément pénétré la réalité que celle-ci n'apparaît dans le film dépouillée de l'outillage que grâce à une procédure particulière – à savoir l'angle de prise de vue par la camera et le montage de cette prise avec d'autres de même ordre.* Dans le monde du film la réalité n'apparaît dépouillée des appareils que par le plus grand des artifices et la réalité immédiate s'y présente comme la fleur bleue au pays de la Technique.

Ces données, ainsi bien distinctes de celles du théâtre, peuvent être confrontées de manière encore plus révélatrice avec celles de la peinture. Il nous faut ici poser cette question: quelle est la situation de l'opérateur par rapport au peintre? Pour y répondre, nous nous permettrons de tirer parti de la notion d'opérateur, usuelle en chirurgie. Or, le chirurgien se tient à l'un des pôles d'un univers dont l'autre est occupé par le magicien. Le comportement du magicien qui guérit un malade par imposition des mains diffère de celui du chirurgien qui procède à une intervention dans le corps du malade. Le magicien maintient la distance naturelle entre le patient et lui ou, plus exactement, s'il ne la diminue – par l'imposition des mains – que très peu, il l'augmente – par son autorité – de beaucoup. Le chirurgien fait exactement l'inverse: il diminue de beaucoup la distance entre lui et le patient – en pénétrant à l'intérieur du corps de celui-ci – et ne l'augmente que de peu – par la circonspection avec laquelle se meut sa main parmi les organes. Bref, à la différence du mage (dont le caractère est encore inhérent au praticien), le chirurgien s'abstient au moment décisif d'adopter le comportement d'homme à homme vis-à-vis du malade: c'est opératoirement qu'il le pénètre plutôt.

Le peintre est à l'opérateur ce qu'est le mage au chirurgien. Le peintre conserve dans son travail une distance normale vis-à-vis de la réalité de son sujet – par contre le cameraman pénètre profondément les tissus de la réalité donnée. Les images obtenues par l'un et par l'autre résultent de procès absolument différents. L'image du peintre est totale, celle du cameraman faite de fragments multiples coordonnés selon une loi nouvelle. *C'est ainsi que, de ces deux modes de représentation de la réalité – la peinture et*

le film – le dernier est pour l'homme actuel incomparablement le plus significatif, parce qu'il obtient de la réalité un aspect dépouillé de tout appareil – aspect que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art – précisément grâce à une pénétration intensive du réel par les appareils.

XV

La reproduction mécanisée de l'œuvre d'art modifie la façon de réagir de la masse vis-à-vis de l'art. De rétrograde qu'elle se montre devant un Picasso par exemple, elle se fait le public le plus progressiste en face d'un Chaplin. Ajoutons que, dans tout comportement progressiste, le plaisir émotionnel et spectaculaire se confond immédiatement et intimement avec l'attitude de l'expert. C'est là un indice social important. Car plus l'importance sociale d'un art diminue, plus s'affirme dans le public le divorce entre l'attitude critique et le plaisir pur et simple. On goûte sans critiquer le conventionnel – on critique avec dégoût le véritablement nouveau. Il n'en est pas de même au cinéma. La circonstance décisive y est en effet celle-ci: les réactions des individus isolés, dont la somme constitue la réaction massive du public, ne se montrent nulle part ailleurs plus qu'au cinéma déterminées par leur multiplication imminente. Tout en se manifestant, ces réactions se contrôlent. Ici, la comparaison à la peinture s'impose une fois de plus. Jadis, le tableau n'avait pu s'offrir qu'à la contemplation d'un seul ou de quelques-uns. La contemplation simultanée de tableaux par un grand public, telle qu'elle s'annonce au XIX^e siècle, est un symptôme précoce de la crise de la peinture, qui ne fut point exclusivement provoquée par la photographie mais, d'une manière relativement indépendante de celle-ci, par la tendance de l'œuvre d'art à rallier les masses.

En fait, le tableau n'a jamais pu devenir l'objet d'une réception collective, ainsi que ce fut le cas de tout temps pour l'architecture, jadis pour le poème épique, aujourd'hui pour le film. Et, si peu que cette circonstance puisse se prêter à des conclusions quant au rôle social de la peinture, elle n'en représente pas moins une lourde entrave à un moment où le tableau, dans des conditions en quelque sorte contraires à sa nature, se voit directement confronté

avec les masses. Dans les églises et les monastères du moyen âge, ainsi que dans les cours des princes jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la réception collective des œuvres picturales ne s'effectuait pas simultanément sur une échelle égale, mais par une entremise infiniment graduée et hiérarchisée. Le changement qui s'est produit depuis n'exprime que le conflit particulier dans lequel la peinture s'est vue impliquée par la reproduction mécanisée du tableau. Encore qu'on entreprît de l'exposer dans les galeries et les salons, la masse ne pouvait guère s'y contrôler et s'organiser comme le fait, à la faveur de ses réactions, le public du cinéma. Aussi le même public qui réagit dans un esprit progressiste devant un film burlesque, doit-il nécessairement réagir dans un esprit rétrograde en face de n'importe quelle production du surréalisme.

XVI

Parmi les fonctions sociales du film, la plus importante consiste à établir l'équilibre entre l'homme et l'équipement technique. Cette tâche, le film ne l'accomplit pas seulement par la manière dont l'homme peut s'offrir aux appareils, mais aussi par la manière dont il peut à l'aide de ces appareils se représenter le monde environnant. Si le film, en relevant par ses gros plans dans l'inventaire du monde extérieur des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, étend d'une part notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence, il parvient d'autre part à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné.

Nos bistros et nos avenues de métropoles, nos bureaux et chambres meublées, nos gares et nos usines paraissaient devoir nous enfermer sans espoir d'y échapper jamais. Vint le film, qui fit sauter ce monde-prison par la dynamite des dixièmes de seconde, si bien que désormais, au milieu de ses ruines et débris au loin projetés, nous faisons insoucieusement d'aventureux voyages. Sous la prise de vue à gros plan s'étend l'espace, sous le temps de pose se développe le mouvement. De même que dans l'agrandissement il s'agit bien moins de rendre simplement précis ce qui sans cela garderait un aspect vague que de mettre en évidence des forma-

tions structurelles entièrement nouvelles de la matière, il s'agit moins de rendre par le temps de pose des motifs de mouvement que de déceler plutôt dans ces mouvements connus, au moyen du ralenti, des mouvements inconnus » qui, loin de représenter des ralentissements de mouvements rapides, font l'effet de mouvements singulièrement glissants, aériens, surnaturels¹⁰.

Il devient ainsi tangible que la nature qui parle à la camera, est autre que celle qui parle aux yeux. Autre surtout en ce sens qu'à un espace consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré. S'il n'y a rien que d'ordinaire au fait de se rendre compte, d'une manière plus ou moins sommaire, de la démarche d'un homme, on ne sait encore rien de son maintien dans la fraction de seconde d'une enjambée. Le geste de saisir le briquet ou la cuiller nous est-il aussi conscient que familier, nous ne savons néanmoins rien de ce qui se passe alors entre la main et le métal, sans parler même des fluctuations dont ce processus inconnu peut être susceptible en raison de nos diverses dispositions psychiques. C'est ici qu'intervient la camera avec tous ses moyens auxiliaires, ses chutes et ses ascensions, ses interruptions et ses isolements, ses extensions et ses accélérations, ses agrandissements et ses rapetissements. C'est elle qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel.

Au reste, les rapports les plus étroits existent entre ces deux formes de l'inconscient, car les multiples aspects que l'appareil enregistreur peut dérober à la réalité se trouvent pour une grande part exclusivement en dehors du spectre normal de la perception sensorielle. Nombre des altérations et stéréotypes, des transformations et des catastrophes que le monde visible peut subir dans le film l'affectent réellement dans les psychoses, les hallucinations et les rêves. Les déformations de la camera sont autant de procédés grâce auxquels la perception collective s'approprie les modes de perception du psychopathe et du rêveur. Ainsi, dans l'antique vérité héraclitienne – les hommes à l'état de veille ont un seul monde commun à tous, mais pendant le sommeil chacun retourne à son propre monde – le film a fait une brèche, et notamment moins par des représentations du monde onirique que

10 Rudolf Arnheim, l. c. (S. 724) p. 138.

par la création de figures puisées dans le rêve collectif, telles que Mickey Mouse, faisant vertigineusement le tour du globe.

Si l'on se rend compte des dangereuses tensions que la technique rationnelle a engendrées au sein de l'économie capitaliste devenue depuis longtemps irrationnelle, on reconnaîtra par ailleurs que cette même technique a créé, contre certaines psychoses collectives, des moyens d'immunisation à savoir certains films. Ceux-ci, parce qu'ils présentent des phantasmes sadiques et des images délirantes masochistes de manière artificiellement forcée, préviennent la maturation naturelle de ces troubles dans les masses, particulièrement exposées en raison des formes actuelles de l'économie. L'hilarité collective représente l'explosion prématurée et salutaire de pareilles psychoses collectives. Les énormes quantités d'incidents grotesques qui sont consommées dans le film sont un indice frappant des dangers qui menacent l'humanité du fond des pulsions refoulées par la civilisation actuelle. Les films burlesques américains et les bandes de Disney déclenchent un dynamitage de l'inconscient¹¹. Leur précurseur avait été l'excentrique. Dans les nouveaux champs ouverts par le film, il avait été le premier à s'installer. C'est ici que se situe la figure historique de Chaplin.

XVII

L'une des tâches les plus importantes de l'art a été de tout temps d'engendrer une demande dont l'entière satisfaction devait se produire à plus ou moins longue échéance. L'histoire de toute forme d'art connaît des époques critiques où cette forme aspire à des effets qui ne peuvent s'obtenir sans contrainte qu'à base d'un standard technique transformé, c'est-à-dire dans une forme d'art

11 Il est vrai qu'une analyse intégrale de ces films ne devrait pas taire leur sens antithétique. Elle devrait partir du sens antithétique de ces éléments qui donnent une sensation de comique et d'horreur à la fois. Le comique et l'horreur, ainsi que le prouvent les réactions des enfants, voisinent étroitement. Et pourquoi n'aurait-on pas le droit de se demander, en face de certains faits, laquelle de ces deux réactions, dans un cas donné, est la plus humaine? Quelques-unes des plus récentes bandes de Mickey Mouse justifient pareille question. Ce qui, à la lumière de nouvelles bandes de Disney, apparaît nettement, se trouvait déjà annoncé dans maintes bandes plus anciennes: faire accepter de gaité de cœur la brutalité et la violence comme des «caprices du sort».

nouvelle. Les extravagances et les crudités de l'art, qui se produisent ainsi particulièrement dans les soi-disant époques décadentes, surgissent en réalité de son foyer créateur le plus riche. De pareils barbarismes ont en de pareilles heures fait la joie du Dadaïsme. Ce n'est qu'à présent que son impulsion devient déterminable: *le Dadaïsme essaya d'engendrer, par des moyens picturaux et littéraires, les effets que le public cherche aujourd'hui dans le film.*

Toute création de demande foncièrement nouvelle, grosse de conséquences, portera au delà de son but. C'est ce qui se produisait pour les Dadaïstes, au point qu'ils sacrifiaient les valeurs négociables, exploitées avec tant de succès par le cinéma, en obéissant à des instances dont, bien entendu, ils ne se rendaient pas compte. Les Dadaïstes s'appuyèrent beaucoup moins sur l'utilité mercantile de leurs œuvres que sur l'impropriété de celles-ci au recueillement contemplatif. Pour atteindre à cette impropriété, la dégradation préméditée de leur matériel ne fut pas leur moindre moyen. Leurs poèmes sont, comme disent les psychiatres allemands, des »salades de mots«, faites de tournures obscènes et de tous les déchets imaginables du langage. Il en est de même de leurs tableaux, sur lesquels ils ajustaient des boutons et des tickets. Ce qu'ils obtinrent par de pareils moyens, fut une impitoyable destruction de l'aura même de leurs créations, auxquelles ils appliquaient, avec les moyens de la production, la marque infâmante de la reproduction. Il est impossible, devant un tableau d'Arp ou un poème d'August Stramm, de prendre le temps de se recueillir et d'apprécier comme en face d'une toile de Derain ou d'un poème de Rilke. Au recueillement qui, dans la déchéance de la bourgeoisie, devint un exercice de comportement asocial¹², s'oppose la distraction en tant qu'initiation à de nouveaux modes d'attitude sociale. Aussi, les manifestations dadaïstes assurèrent-elles une distraction fort véhémement en faisant de l'œuvre d'art le centre d'un scandale. Il s'agissait avant tout de satisfaire à cette exigence: provoquer un outrage public.

12 L'archétype théologique de ce recueillement est la conscience d'être seul à seul avec son Dieu. Par cette conscience, à l'époque de splendeur de la bourgeoisie, s'est fortifiée la liberté de secouer la tutelle cléricale. A l'époque de sa déchéance, ce comportement pouvait favoriser la tendance latente à soustraire aux affaires de la communauté les forces puissantes que l'individu isolé mobilise dans sa fréquentation de Dieu.

De tentation pour l'œil ou de séduction pour l'oreille que l'œuvre était auparavant, elle devint projectile chez les Dadaïstes. Spectateur ou lecteur, on en était atteint. L'œuvre d'art acquit une qualité traumatique. Elle a ainsi favorisé la demande de films, dont l'élément distrayant est également en première ligne traumatisant, basé qu'il est sur les changements de lieu et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups. Que l'on compare la toile sur laquelle se déroule le film à la toile du tableau; l'image sur la première se transforme, mais non l'image sur la seconde. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation. Devant elle, il peut s'abandonner à ses associations. Il ne le peut devant une image cinématographique. A peine son œil l'a-t-il saisie que déjà elle s'est métamorphosée. Elle ne saurait être fixée. Duhamel, qui déteste le film, mais non sans avoir saisi quelques éléments de sa structure, commente ainsi cette circonstance: » Je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées.«¹³

En fait, le processus d'association de celui qui contemple ces images est aussitôt interrompu par leurs transformations. C'est ce qui constitue le choc traumatisant du film qui, comme tout traumatisme, demande à être amorti par une attention soutenue¹⁴. *Par son mécanisme même, le film a rendu leur caractère physique aux traumatismes moraux pratiqués par le Dadaïsme.*

XVIII

La masse est la matrice où, à l'heure actuelle, s'engendre l'attitude nouvelle vis-à-vis de l'œuvre d'art. La quantité se transmue en qualité: *les masses beaucoup plus grandes de participants ont produit un mode transformé de participation.* Le fait que ce mode se présente d'abord sous une forme décriée ne doit pas induire en erreur et, cependant, il n'en a pas manqué pour s'en prendre avec

13 Georges Duhamel: *Scènes de la vie future*. 2^e éd., Paris 1930, p. 52.

14 Le film représente la forme d'art correspondant au danger de mort accentué dans lequel vivent les hommes d'aujourd'hui. Il correspond à des transformations profondes dans les modes de perception – transformations telles qu'éprouve, sur le plan de l'existence privée, tout piéton des grandes villes et, sur le plan historique universel, tout homme résolu à lutter pour un ordre vraiment humain.

passion à cet aspect superficiel du problème. Parmi ceux-ci, Duhamel s'est exprimé de la manière la plus radicale. Le principal grief qu'il fait au film est le mode de participation qu'il suscite chez les masses. Duhamel voit dans le film »un divertissement d'ilotes, un passetemps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besogne et leurs soucis . . . Un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées, . . . n'éveille au fond des cœurs aucune lumière, n'excite aucune espérance, sinon celle, ridicule, d'être un jour »star« à Los Angeles»¹⁵.

On le voit, c'est au fond toujours la vieille plainte que les masses ne cherchent qu'à se distraire, alors que l'art exige le recueillement. C'est là un lieu commun. Reste à savoir s'il est apte à résoudre le problème. Celui qui se recueille devant l'œuvre d'art s'y plonge: il y pénètre comme ce peintre chinois qui disparut dans le pavillon peint sur le fond de son paysage. Par contre, la masse, de par sa distraction même, recueille l'œuvre d'art dans son sein, elle lui transmet son rythme de vie, elle l'embrasse de ses flots. L'architecture en est un exemple des plus saisissants. De tout temps elle offrit le prototype d'un art dont la réception réservée à la collectivité s'effectuait dans la distraction. Les lois de cette réception sont des plus révélatrices.

Les architectures ont accompagné l'humanité depuis ses origines. Nombre de genres d'art se sont élaborés pour s'évanouir. La tragédie naît avec les Grecs pour s'éteindre avec eux; seules les règles en ressuscitèrent, des siècles plus tard. Le poème épique, dont l'origine remonte à l'enfance des peuples, s'évanouit en Europe au sortir de la Renaissance. Le tableau est une création du moyen âge, et rien ne semble garantir à ce mode de peinture une durée illimitée. Par contre, le besoin humain de se loger demeure constant. L'architecture n'a jamais chômé. Son histoire est plus ancienne que celle de n'importe quel art, et il est utile de tenir compte toujours de son genre d'influence quand on veut comprendre le rapport des masses avec l'art. Les constructions architecturales sont l'objet d'un double mode de réception: l'usage et la perception, ou mieux encore: le toucher et la vue. On ne saurait juger exactement la réception de l'architecture en songeant au recueillement des voyageurs devant les édifices célèbres. Car il

15 Duhamel, l. c. <S. 734> p. 58.

n'existe rien dans la perception tactile qui corresponde à ce qu'est la contemplation dans la perception optique. La réception tactile s'effectue moins par la voie de l'attention que par celle de l'habitude. En ce qui concerne l'architecture, l'habitude détermine dans une large mesure même la réception optique. Elle aussi, de par son essence, se produit bien moins dans une attention soutenue que dans une impression fortuite. Or, ce mode de réception, élaboré au contact de l'architecture, a dans certaines circonstances acquis une valeur canonique. Car: *les tâches qui, aux tournants de l'histoire, ont été imposées à la perception humaine ne sauraient guère être résolues par la simple optique, c'est-à-dire la contemplation. Elles ne sont que progressivement surmontées par l'habitude d'une optique approximativement tactile.*

S'habituer, le distrait le peut aussi. Bien plus: ce n'est que lorsque nous surmontons certaines tâches dans la distraction que nous sommes sûrs de les résoudre par l'habitude. Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu jusqu'à quel point de nouvelles tâches de la perception sont devenues solubles. Et comme, pour l'individu isolé, la tentation subsiste toujours de se soustraire à de pareilles tâches, l'art saura s'attaquer aux plus difficiles et aux plus importantes toutes les fois qu'il pourra mobiliser des masses. Il le fait actuellement par le film. *La réception dans la distraction, qui s'affirme avec une croissante intensité dans tous les domaines de l'art et représente le symptôme de profondes transformations de la perception, a trouvé dans le film son propre champ d'expérience.* Le film s'avère ainsi l'objet actuellement le plus important de cette science de la perception que les Grecs avaient nommée l'esthétique.

XIX

La prolétarianisation croissante de l'homme d'aujourd'hui, ainsi que la formation croissante de masses, ne sont que les deux aspects du même phénomène. L'état totalitaire essaye d'organiser les masses prolétariées nouvellement constituées, sans toucher aux conditions de propriété, à l'abolition desquelles tendent ces masses. Il voit son salut dans le fait de permettre à ces masses

l'expression de leur »nature«, non pas certes celle de leurs droits¹⁶. Les masses tendent à la transformation des conditions de propriété. L'état totalitaire cherche à donner une expression à cette tendance tout en maintenant les conditions de propriété. En d'autres termes: *l'état totalitaire aboutit nécessairement à une esthétisation de la vie politique.*

Tous les efforts d'esthétisation politique culminent en un point. Ce point, c'est la guerre moderne. La guerre, et rien que la guerre permet de fixer un but aux mouvements de masses les plus vastes, en conservant les conditions de propriété. Voilà comment se présente l'état de choses du point de vue politique. Du point de vue technique, il se présenterait ainsi: seule la guerre permet de mobiliser la totalité des moyens techniques de l'époque actuelle en maintenant les conditions de propriété. Il est évident que l'apothéose de la guerre par l'état totalitaire ne se sert pas de pareils arguments, et cependant il sera profitable d'y jeter un coup d'œil. Dans le manifeste de Marinetti sur la guerre italo-éthiopienne, il est dit: »Depuis vingt-sept ans, nous autres Futuristes nous nous élevons contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique . . . Aussi sommes-nous amenés à constater . . . La guerre est belle, parce que grâce aux masques à gaz, aux terrifiants mégaphones, aux lance-flammes et aux petits tanks, elle fonde la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, parce qu'elle inaugure la métallisation rêvée du corps humain. La guerre est belle, parce qu'elle enrichit un pré fleuri des flamboyantes orchidées des mitrailleuses. La guerre est belle, parce qu'elle unit

16 Il s'agit ici de souligner une circonstance technique significative, surtout en ce qui concerne les actualités cinématographiques. A une reproduction massive répond particulièrement une reproduction des masses. Dans les grands cortèges de fête, les assemblées monstres, les organisations de masse du sport et de la guerre, qui tous sont aujourd'hui offerts aux appareils enregistreurs, la masse se regarde elle-même dans ses propres yeux. Ce processus, dont l'importance ne saurait être surestimée, dépend étroitement du développement de la technique de reproduction, et particulièrement d'enregistrement. Les mouvements de masse se présentent plus nettement aux appareils enregistreurs qu'à l'œil nu. Des rassemblements de centaines de mille hommes se laissent le mieux embrasser à vol d'oiseau et, encore que cette perspective soit aussi accessible à l'œil nu qu'à l'appareil enregistreur, l'image qu'en retient l'œil n'est pas susceptible de l'agrandissement que peut subir la prise de vue. Ce qui veut dire que des mouvements de masse, et en premier lieu la guerre moderne, représentent une forme de comportement humain particulièrement accessible aux appareils enregistreurs.

les coups de fusils, les canonnades, les pauses du feu, les parfums et les odeurs de la décomposition dans une symphonie. La guerre est belle, parce qu'elle crée de nouvelles architectures telle celle des grands tanks, des escadres géométriques d'avions, des spirales de fumée s'élevant des villages en flammes, et beaucoup d'autres choses encore... Poètes et artistes du Futurisme... souvenez-vous de ces principes d'une esthétique de la guerre, afin que votre lutte pour une poésie et une plastique nouvelle... en soit éclairée!»

Ce manifeste a l'avantage de la netteté. Sa façon de poser la question mérite d'être adoptée par le dialecticien. A ses yeux, l'esthétique de la guerre contemporaine se présente de la manière suivante. Lorsque l'utilisation naturelle des forces de production est retardée et refoulée par l'ordre de la propriété, l'intensification de la technique, des rythmes de la vie, des générateurs d'énergie tend à une utilisation contre-nature. Elle la trouve dans la guerre, qui par ses destructions vient prouver que la société n'était pas mûre pour faire de la technique son organe, que la technique n'était pas assez développée pour juguler les forces sociales élémentaires. La guerre moderne, dans ses traits les plus immondes, est déterminée par le décalage entre les puissants moyens de production et leur utilisation insuffisante dans le processus de la production (en d'autres termes, pas le chômage et le manque de débouchés). *Dans cette guerre la technique insurgée pour avoir été frustrée par la société de son matériel naturel extorque des dommages-intérêts au matériel humain.* Au lieu de canaliser des cours d'eau, elle remplit ses tranchées de flots humains. Au lieu d'ensemencer la terre du haut de ses avions, elle y sème l'incendie. Et dans ses laboratoires chimiques elle a trouvé un procédé nouveau et immédiat pour supprimer l'aura.

»Fiat ars, pereat mundus«, dit la théorie totalitaire de l'état qui, de l'aveu de Marinetti, attend de la guerre la saturation artistique de la perception transformée par la technique. C'est apparemment là le parachèvement de l'art pour l'art. L'humanité, qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les Dieux Olympiens, l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même par elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique »de tout premier ordre«. Voilà où en est l'esthétisation de la

politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art.

Traduit par Pierre Klossowski

431–508 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

709–739 L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée

Erste Aufzeichnungen, erste Fassung und Beginn der Arbeit an der französischen Fassung

Lieber Herr Horkheimer, ich danke Ihnen vielmals für Ihren Brief vom 18. September [1935]. Natürlich war er für mich eine große Freude. Die Anzahl derer, vor denen meine Arbeit mich ausweisen kann, ist seit der Emigration klein geworden. Jahre und Lebenslage bewirken es andererseits, daß diese Arbeit im Haushalt des Lebens einen immer größeren Raum einnimmt. Daher die besondere Freude durch Ihren Brief. Gerade weil Ihre Stellungnahme zum Exposé [scil. des »Passagenwerks«] von so großer Wichtigkeit ist und mir eine Hoffnung eröffnet, hätte ich diesem Brief gern jedes Eingehen auf meine Verhältnisse ferngehalten. [...] Meine Situation ist so schwierig, wie eine Lage ohne Schulden es überhaupt sein kann. Ich will mir damit nicht etwa das geringste Verdienst zuschreiben, sondern nur sagen, daß jede Hilfe, die Sie mir gewähren, eine unmittelbare Entlastung für mich bewirkt. Ich habe, verglichen mit meinen Lebenskosten im April, als ich nach Paris zurückkam, mein Budget außerordentlich beschränkt. So wohne ich jetzt bei Emigranten als Untermieter. Es ist mir außerdem gelungen, Anrecht auf einen Mittagstisch zu bekommen, der für französische Intellektuelle veranstaltet wird. Aber erstens ist diese Zulassung provisorisch, zweitens kann ich von ihr nur an Tagen, die ich nicht auf der Bibliothek verbringe, Gebrauch machen; denn das Lokal liegt weit von ihr ab. Nur im Vorbeigehen erwähne ich, daß ich meine Carte d'Identité erneuern müßte, ohne die dafür nötigen 100 Francs zu haben. Auch den Beitritt zur Presse Étrangère, den man mir aus administrativen Gründen nahegelegt hat, habe ich, da die Gebühr 50 Francs beträgt, noch nicht vollziehen können. Es ist an dieser Lage das Paradoxe, daß meine Arbeit wahrscheinlich nie einer öffentlichen Nützlichkeit näher gewesen ist als eben jetzt. Durch nichts ist Ihr letzter Brief mir so ermutigend gewesen als durch die Andeutungen, die er in diesem Sinn macht. Der Wert Ihrer Anerkennung ist mir proportional der Beharrlichkeit, mit der ich in guten und bösen Tagen an dieser Arbeit festhielt, die nun die Züge des Plans annimmt. Und zwar neuerdings in besonders entschiedener Gestalt. (Briefe, 688 ff.) Dieser Mitte Oktober 1935 geschriebene Brief beleuchtet die desolante Situation, in welcher Benjamin in Paris sich befand – es war im dritten Jahr seiner

Emigration – und in der er, das historische Bild der Sache, das nun provisorisch fixiert war (scil. im Exposé des Passagenwerkes; s. Bd. 5), zugunsten konstruktiver Überlegungen beiseite setzend (Briefe, 690), diese in der Gestalt eines ersten Entwurfes zur Reproduktionsarbeit niedergeschrieben hatte. So vorläufig nun ihrerseits diese konstruktiven Überlegungen in der Gestalt sein mögen, in der ich sie fixiert habe, so darf ich doch sagen, daß sie in der Richtung einer materialistischen Kunsttheorie einen Vorstoß machen, der seinerseits weit über den Ihnen bekannten Entwurf (scil. das Exposé) hinausführt. Diesmal handelt es sich darum, den genauen Ort in der Gegenwart anzugeben, auf den sich meine historische Konstruktion als auf ihren Fluchtpunkt beziehen wird. Wenn der Vorwurf des Buches das Schicksal der Kunst im neunzehnten Jahrhundert ist, so hat uns dieses Schicksal nur deswegen etwas zu sagen, weil es im Ticken eines Uhrwerkes enthalten ist, dessen Stundenschlag erst in unsere Ohren gedrungen ist. Uns, so will ich damit sagen, hat die Schicksalsstunde der Kunst geschlagen, und deren Signatur habe ich in einer Reihe vorläufiger Überlegungen festgehalten, die den Titel tragen »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. Diese Überlegungen machen den Versuch, den Fragen der Kunsttheorie eine wahrhaft gegenwärtige Gestalt zu geben: und zwar von innen her, unter Vermeidung aller unvermittelten Beziehungen auf Politik. – Diese Aufzeichnungen, die fast nirgends auf historisches Material Bezug nehmen, sind nicht umfangreich. (Das Manuskript dieser ersten Niederschrift findet sich weiter unten, 1037, charakterisiert.) Sie haben einen lediglich grundsätzlichen Charakter. Ich könnte mir denken, daß sie in der Zeitschrift (scil. der unter der Leitung von Max Horkheimer vom Institut für Sozialforschung seit 1932 herausgegebenen »Zeitschrift für Sozialforschung«) an ihrem Platze wären. Was mich betrifft, so ist es selbstverständlich, daß ich diesen Ertrag meiner Arbeit von Ihnen am liebsten publiziert sähe. Keinesfalls will ich ihn drucken lassen, ohne Ihre Stimme darüber gehört zu haben. (Briefe, 690 f.) Ähnlich resumierte Benjamin, gegen Ende Oktober 1935, in einem Brief an Scholem seine ihn okkupierende eigentliche Arbeit. – Diese ist in der letzten Zeit durch einige grundlegende Feststellungen kunsttheoretischer Art in entscheidender Weise gefördert worden. Zusammen mit dem historischen Schematismus, den ich vor ungefähr vier Monaten entworfen habe, werden sie – als systematische Grundlinien – eine Art Gradnetz bilden, in das alles einzelne einzutragen sein wird. Diese Überlegungen verankern die Geschichte der Kunst im neunzehnten Jahrhundert in der Erkenntnis ihrer gegenwärtigen von uns erlebten Situation. Ich halte sie sehr geheim, weil sie zum Diebstahl unvergleichlich besser als die meisten

meiner Gedanken geeignet sind. Ihre vorläufige Aufzeichnung heißt »das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. (Briefe, 695) Der maieutischen Umstände, deren es offenbar bedurfte hatte, diese ersten Aufzeichnungen fixieren zu helfen, gedachte Benjamin in einem zur selben Zeit geschriebenen Brief an Kitty Marx-Steinschneider. *Ich bin in den letzten Wochen mit den Fixierungen einiger eingreifender Überlegungen zur Kunsttheorie beschäftigt, deren Ausgangspunkt jenes vormittägliche Gespräch mit Ihrem Mann (scil. Karl Steinschneider) in der Bar gewesen ist. Es ist als ob diese Überlegungen, die sich immer in den Frühen des abnehmenden Tages verborgen gehalten hatten; mir erst greifbar geworden waren, als sie einmal ins Mittagslicht herausgelockt worden sind.* (Briefe, 697) Der Passus in den letzten Wochen erlaubt die genauere Datierung des ersten Entwurfs der Reproduktionsarbeit: sie ist September/Okttober 1935 anzusetzen. In einem gleichfalls gegen Ende Oktober geschriebenen Brief – er ist an Werner Kraft gerichtet – bezeichnet Benjamin, in sehr großartiger Formulierung, den geschichtsphilosophischen Ort, auf dem er seine Betrachtungen anstellt, und, wie er sie festzuhalten vorhat. *Was mich betrifft, so bemühe ich mich, mein Teleskop durch den Blutnebel hindurch auf eine Luftspiegelung des neunzehnten Jahrhunderts zu richten, welches ich nach den Zügen mich abzumalen bemühe, die es in einem künftigen, von Magie befreiten Weltzustand zeigen wird. Natürlich muß ich mir zunächst einmal dieses Teleskop selber bauen und bei dieser Bemühung habe ich nun als Erster einige Fundamentalsätze der materialistischen Kunsttheorie gefunden. Ich bin augenblicklich dabei, sie in einer kurzen programmatischen Schrift auseinanderzusetzen.* (Briefe, 698 f.) Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dieser in Angriff genommenen *programmatischen Schrift* um die erste definitive Fassung der Reproduktionsarbeit (s. 431–469). Dafür sprechen, neben den Daten, Art und Weise der nächsten brieflichen Erwähnungen. Acht Wochen später, am 27. Dezember 1935, schrieb er an Kraft: *Zum Schluß möchte ich noch anmerken, daß ich eine programmatische Arbeit zur Kunsttheorie abgeschlossen habe. Sie heißt »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. Sie steht stofflich in keinem Zusammenhang mit dem großen Buch (scil. dem Passagenwerk), dessen Plan ich erwähnt habe, methodisch aber im engsten, da jeder geschichtlichen Arbeit, besonders wenn sie beansprucht, vom historischen Materialismus sich herzuschreiben, eine genaue Fixierung des Standorts der Gegenwart in den Dingen vorhergehen muß, deren Geschichte dargestellt werden soll: ... das Schicksal der Kunst im neunzehnten Jahrhundert.* (Briefe, 700) Hier findet der methodologische Zusammenhang, in den Benjamin die Reproduktionsarbeit mit dem Passa-

genwerk damals gerückt wissen wollte, sich deutlich markiert. Die Entstehungszeit ihrer ersten Fassung liegt zwischen Mitte/Ende Oktober und Ende Dezember 1935. Gegen Ende Januar 1936 bereits waren, wie aus einem Brief an Alfred Cohn hervorgeht, die ersten Schritte zur Publikation der Arbeit getan: *sie soll in der Zeitschrift des Instituts* (scil. des »Instituts für Sozialforschung«, das, nach seiner Schließung durch die Nationalsozialisten 1933, von Horkheimer in New York 1934 neuetabliert worden war) *und zwar auf französisch erscheinen. Die Arbeit an dieser Übersetzung wird in den Händen eines besonders befähigten Mannes liegen* (scil. Pierre Klossowskis); *trotzdem wird es ohne Beeinträchtigung des Textes bei der Sache wohl schwerlich abgehen. Auf der andern Seite ist das Erscheinen des französischen Textes mir aber mit Rücksicht auf meine hiesige Position sehr erwünscht.* (Briefe, 702 f.) Diese – wie auch die folgende – Briefstelle indiziert, daß Benjamin in der Zeit zwischen Ende Dezember 1935 und Ende Januar 1936 Typoskripte von der ersten definitiven Fassung der Arbeit hat herstellen lassen, wovon eines Horkheimer übergeben worden war (s. den Brief Benjamins an Adorno vom 7. 2. 1936) – das erklärt den Entscheid über die französische Form der Publikation in der »Zeitschrift für Sozialforschung« – und ein weiteres, schon damals, nach Moskau ging: *Ich habe übrigens zur Zeit den erwähnten Programmaufsatz in Moskau liegen* (bei Bernhard Reich, von dem Benjamin zunächst etwas für die Förderung der Publikation auch dort sich versprach; s. 1025 f.) *und bin äußerst gespannt, ob man ihn in Rußland publizieren wird. Es ist möglich. Immerhin würde mich eine positive Entscheidung mehr wundern als eine negative.* (Briefe, 704) Der positive Anlaß zur Verwunderung trat, wie der weitere Fortgang dieser Publikationsbemühung (s. 1026 f.) zeigt, nicht ein. – Beide hier implizierten Typoskripte sind verloren. So muß es unausgemacht bleiben, ob sie Abschriften der im Dezember 1935 abgeschlossenen ersten Fassung waren, von der das Manuskript vollständig erhalten blieb (s. »Überlieferung«, 1051 ff.). Die nicht unbeträchtlichen Abweichungen, die es gegenüber der publizierten französischen Fassung aufweist – und vollends gegenüber der späteren, zum erstenmal 1955 in den »Schriften« publizierten zweiten deutschen Fassung –, legen den Schluß nahe, daß zwischen dem Manuskript der ersten Fassung und dem Druck der französischen Fassung eine – weitere, differente – Typoskriptfassung existierte: die, die aus ersten Besprechungen mit Horkheimer resultierte, und die der – diese Fassung noch weiter modifizierenden – Arbeit an der französischen Fassung zugrunde gelegt wurde. Diesen Schluß stützen mehrere briefliche Zeugnisse der folgenden Tage und Wochen. Am 29. Januar 1936 – drei Tage nach Abfassung des zuletzt zitierten

Briefes an Kraft – schrieb Adorno auf einer Karte aus London an Benjamin: »Sie« (scil. diese Karte) »bezweckt im übrigen eine Bitte: mir doch bald möglichst einen Durchschlag Ihrer technologischen Arbeit« (scil. der Reproduktionsarbeit) »zugänglich zu machen. Diese Bitte ist umso dringlicher, als die Stellen, die Max [Horkheimer] mir vorlegte, in mir Bedenken (zunächst der Formulierung gegenüber) auslösten, die ich verantworten oder liquidieren kann erst nach Kenntnis des Ganzen. Darum wäre ich Ihnen besonders dankbar.« (29. 1. 1936, Th. W. Adorno an Benjamin) Noch ehe diese Nachricht in Paris eingetroffen war, schrieb Benjamin – am 30. Januar – an Kraft: Die Reproduktionsarbeit wird zunächst französisch erscheinen. Die Arbeit liegt in der Hand eines für sehr gut geltenden Übersetzers; aber auch für ihn werden die Schwierigkeiten außergewöhnliche sein. Wo ich den deutschen Text publizieren kann, steht noch dahin. Augenblicklich bin ich beschäftigt, zu dieser Arbeit eine Anzahl von Anmerkungen zu schreiben. (Briefe, 705) Mit diesen Anmerkungen dürften die sechs Textnoten gemeint sein, die in der französischen Fassung jeweils am Fuß der betreffenden Seiten stehen und die im Manuskript der ersten (deutschen) Fassung insoweit keine Entsprechung haben, als es in dieser keine Fußnoten gibt; ein Teil dieser Noten ist jedoch Text der ersten Fassung (bei dem andern Teil dürfte es um einige der weitaus zahlreicheren Textnoten der zweiten [deutschen] Fassung sich gehandelt haben, deren Gros, wie diese Fassung selber, später, jedenfalls kaum früher als ab März, geschrieben worden sein muß). Dies wird durch den Brief Benjamins an Adorno vom 7. Februar erhellt, der die Antwort auf dessen Karte ist. *Mir war es natürlich von Anfang an dringlich*, heißt es dort, *Ihnen meine neue Arbeit zu schicken. Als sie – zum ersten Mal, sozusagen – fertig wurde, waren Sie in Frankfurt. Dann gab ich sie Max mit, in der Hoffnung, Ihre Begegnung werde zeitlich geräumig genug ausfallen, um Ihnen möglich zu machen, sie zu lesen. Als ich von Max erfuhr, das sei nicht der Fall gewesen, waren meine paar Exemplare schon festgelegt. Nun aber werden Sie in wenigen Tagen vermutlich nicht nur das Original sondern auch die Übersetzung bekommen, die auf Veranlassung von Max Pierre Klossowski übernommen hat. Wir hoffen sie bei ihm in guten Händen; er bringt nicht nur alle Bedingungen von der sprachlichen Seite sondern auch wichtige wissenschaftliche Voraussetzungen für die Arbeit mit. Ich freue mich, Ihnen berichten zu können, daß die Aussprache zwischen Max und mir über diese Arbeit sich auf die fruchtbarste Art und in der freundschaftlichsten Atmosphäre bewegt hat. Und zwar sind gerade einige Fragen, zu denen Sie den Anstoß gegeben haben, für uns wichtig geworden. Das Ergebnis unserer Gespräche, in denen Sie, denke ich, einiges von*

dem Ihrigen erkennen werden, sind, soweit sie nicht zu Umformulierungen des Textes (an einigen wenigen Stellen) geführt haben, in einer Anzahl von Anmerkungen niedergelegt worden, die Schnitte durch den politisch-philosophischen Unterbau der im Text gegebenen Konstruktionen darstellen. Aber über diese Arbeit hinaus hat sich diesmal in den Gesprächen und in den Abmachungen mit Max das realisiert, worauf meine dringendsten Wünsche und Ihre tätige Freundschaft so lange hinzielten. Ich brauche Ihnen nach den letzten Worten, die wir hier (scil. in Paris) im Hotel Lutetia bei Ihrem kurzen Erscheinen gewechselt haben, nicht zu sagen, was es für mich bedeutet, endlich ohne die brutalsten Existenzsorgen arbeiten zu können. Da auch Sie nun näher in die Arbeit des Instituts hineinrücken, so kann ich mir davon sowohl was unsere theoretischen Perspektiven wie was unsere praktische Position betrifft, wie ich hoffe ohne fahrlässigen Optimismus, Gutes versprechen. [...] Ich hoffe, Sie lesen zwischen diesen Zeilen den Dank, den unser Verhältnis Ihnen unmittelbar zu sagen verwehrt. (7. 2. 1936, an Th. W. Adorno) Die Rede ist hier vom zweimaligen Fertigwerden der Arbeit, was sehr wohl der Version entsprechen könnte, daß es beim erstenmal um die Abschrift des Manuskripts, beim zweitenmal um die nach der Besprechung mit Horkheimer modifizierte und um die sechs Textnoten bereicherte Typoskriptfassung sich handelte. Was Benjamin *Original* nennt, dürfte diese zweite (deutsche) Fassung gewesen sein, nach der Klossowski – in Zusammenarbeit mit Benjamin – die französische Fassung herstellte. Diese aber wurde weiteren Modifikationen unterworfen, deren Ergebnis die schließlich in der »Zeitschrift für Sozialforschung« gedruckte Fassung war.

Übersetzungsarbeit und redaktionelle Änderungen an der französischen Fassung

Die Geschichte dieser weiteren Modifikationsarbeit ist kompliziert, die Komplikation durch zahlreiche Zeugnisse im einzelnen belegt. Am 25. Februar 1936 schrieb Raymond Aron, der Leiter der Pariser *Dépendance* des New Yorker Instituts, in seinem brieflichen Bericht über die Arbeitsatmosphäre in der *Dépendance*, an Horkheimer: »Dans l'ensemble, je crois la situation actuelle excellente. [...] Tout va bien si longtemps que l'activité de chacun reste indépendante.« Jedoch: »Dès qu'une question se pose, des discussions interminables s'élèvent qu'il serait souhaitable d'éviter. Exemple: lundi, à mon arrivée au bureau, on me montre la première page de l'article traduit en français de M. Benjamin. Je remarque deux phrases obscures que je propose de corriger. M. Benjamin lui-même désire vivement que je

revoie l'ensemble du texte. C'est alors que M. Brill intervient: pénétré de ses responsabilités, convaincu de la nécessité de remettre le manuscrit le plus tôt possible à Alcan [scil. den Verlag der »Zeitschrift für Sozialforschung«], il commence par nous accorder deux heures seulement pour la revision de l'article. Il fallut une pénible discussion pour obtenir le délai de 24h. nécessaire. Tout s'est donc bien terminé et, encore une fois, je n'adresse aucun reproche à M. Brill dont les préoccupations étaient louables. Simplement je poserai la question suivante: ne convient-il pas que, dans les cas douteux, une personne et une seule ait le droit de prendre une décision, sous sa propre responsabilité? Je n'ai aucun goût particulier pour l'autorité et si je ne cherchais que ma tranquillité, je laisserais les choses en l'état, mais je crois qu'un »pouvoir d'arbitrage« est indispensable. Nous avons passé l'après-midi à corriger l'article avec M. Benjamin. C'est là sans doute un travail remarquable et je n'ai aucune réserve à formuler, (je réponds ainsi à la question que vous m'aviez posée avant votre départ). Il serait bon pourtant d'indiquer en tête de l'article qu'il s'agit d'une traduction, de manière que le lecteur n'attribue pas à l'auteur lui-même les inévitables singularités d'un texte aussi difficile.» (25. 2. 1936, Raymond Aron an Horkheimer) Um die gleiche Zeit berichtete Brill, der Sekretär und eigentliche Vertrauensmann Horkheimers im Pariser Bureau, über den Stand der Übersetzungsarbeit und der Publikation der Benjaminschen Abhandlung: »Das Manuskript ist heute früh bei Alcan abgegeben worden. Das Ganze war eine Schwerstgeburt. Klossowski hat sich bei seiner Besprechung mit Ihnen und bei Festlegung des Ablieferungstermins offenbar weder von der Schwierigkeit des Textes noch von den Schwierigkeiten, die sich aus der Zusammenarbeit mit Dr. B[enjamin] ergaben, die geringste Vorstellung gemacht. Ich hatte also die wenig angenehme Aufgabe, die letzten 10 Tage sozusagen Tag und Nacht dahinter her zu sein, daß die Sache fertig wird. Sie ist nun fertig, und ich habe gestern Abend noch einige Streichungen vorgenommen, mit denen B[enjamin] nicht einverstanden ist. Eine Kopie kann ich Ihnen nicht mitschicken, da sie erst angefertigt wird und Freitag (ausnahmsweise mit einem deutschen Dampfer, da die »Ile de France« erst am 4. März abgeht) an Sie expediert wird. Für das letzte Kapitel der Arbeit behauptet Herr Benjamin eine Spezialerlaubnis von Ihnen zu haben, so daß ich an diesem Kapitel inhaltlich nichts geändert habe. Ich bemerke, daß Sie mir von dieser Spezialerlaubnis nichts gesagt haben; ich begreife sie auch nicht ganz, denn dieses letzte Kapitel läßt an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig. Ich nehme an, daß Herr B[enjamin] über meine Striche recht ungehalten sein wird und möchte Sie bitten, in diesem

Falle ihn wissen zu lassen, daß ich diese Striche auf Ihre – wenn auch nur als Provisorium gedachte – ausdrückliche Anweisung gemacht habe. Es ist übrigens eine sehr feine Arbeit, die B[enjamin] da geleistet hat.« (26. 2. 1936, Hans Klaus Brill an Horkheimer) Von Benjamin selbst liegt folgender, diese Phase der Übersetzungs- und Redaktionsarbeit kommentierender, abschließender Bericht an Horkheimer vor; er ist einen Tag später als der Brillsche geschrieben: *In einem, spätestens in zwei Tagen wird das französische Manuskript meines Aufsatzes an Sie abgehen. Seine Fertigstellung hat sich also, wie Ihnen dies Herr Brill inzwischen gewiß schon mitgeteilt hat, außerordentlich verzögert. Ich würde mir überlegen, ob ich Ihre Aufmerksamkeit mit einem kurzen Rückblick auf die Geschichte der Herstellung dieser Übersetzung in Anspruch nehmen soll, wenn die Erfahrungen, die sie enthält nicht von gewissem Belang für die bevorstehende Übersetzung Ihres Buches wären. [...] Die Erfahrungen mit Klossowski [stellen] nur die Hälfte des Tatbestands dar [...], der der Entscheidung darüber zu Grunde zu legen ist, in wessen Hände die Übersetzung Ihres Buches zu legen sein wird. Im übrigen ist aber auch die erste Hälfte dieses Tatbestands im Moment noch nicht vollständig übersehbar. Ich weiß, wie sich die Arbeit mit Klossowski gestaltet hat; ich weiß aber noch nichts Endgültiges über ihren Erfolg. Darüber wird die Aufnahme durch französische Leser entscheiden, von denen mir mehrere so nahe stehen, daß ich ihre Aufmerksamkeit auf die sprachliche Seite der Sache hinlenken kann. In jedem Fall dürfte, was das Ergebnis betrifft, zweierlei jetzt schon feststellbar sein. Erstens, daß die Übersetzung von größter Genauigkeit ist und den Sinn der Vorlage durchgehend richtig wiedergibt. Zweitens, daß der französische Text vielfach eine doktrinaire Haltung hat, die sich, wie ich meine, im deutschen nur selten findet. Aron, der das Manuskript kurz vor der Ablieferung durchsah und eine Anzahl von Verbesserungen daran vornahm sagte sehr treffend, es sei eine Übersetzung, der man die Mitwirkung des Autors gelegentlich zu ihrem Nachteil anmerke. Auf der anderen Seite steht außer Zweifel, daß meine Mitwirkung nicht zu entbehren war. Die ersten Kapitel, die Klossowski ohne Vorbesprechung mit mir übersetzt hatte, enthielten zahlreiche Mißverständnisse und Entstellungen. Ich bin sicher, daß es grundsätzlich wünschenswert und möglich gewesen wäre, die Spuren meiner, zunächst durchaus unentbehrlichen Mitarbeit späterhin zu verwischen. Das hätte aber nur in einem Umschmelzungsprozeß geschehen können, der Wochen, wenn nicht Monate in Anspruch genommen hätte. Klossowskis Irrtum bestand darin, daß er annahm den Text im Großen und Ganzen fortlaufend, vielleicht unterstützt durch gelegentliche Rückfragen bei mir, im Tempo einer üblichen Übertra-*

gung herstellen zu können. Die erste flüchtige Durchsicht des deutschen Textes hätte diesen Irrtum berichtigt. Das Unglück ist, daß er dazu erst nach Ihrer Abreise kam oder vielleicht seine Arbeit zunächst einmal ohne diese Durchsicht beginnen zu können glaubte. So hatte er sich auf Fristen verpflichtet, die dann beim besten Willen trotz angestrengtester Arbeit nicht einzuhalten waren. Ich selbst war, wie Sie bemerkt haben werden, durch die Verzögerung, mit der er seine Arbeit begann, von vornherein etwas beunruhigt; aber mir blieb, wie Ihnen, zunächst nichts übrig als mich auf seine Zusage zu verlassen. Als Klossowski einmal mit dem Text und den ungewöhnlichen Schwierigkeiten der Übersetzung vertraut war, hat er sich die größte Mühe gegeben, das größte Verständnis an den Tag gelegt und so ist die Zusammenarbeit mit ihm unbeschadet der ungünstigen zeitlichen Umstände im Ganzen nicht nur fruchtbar sondern auch angenehm gewesen. Einige der Anmerkungen hat er beim besten Willen nicht mehr bewältigen können. Brill meinte, zwei oder drei würden sich immerhin in den placards noch unterbringen lassen; ich hoffe sehr, daß er recht hat. Das Gegenteil wäre in der Tat bedauerlich. Mit Brill bin ich dann auch die von Ihnen bezeichneten politischen Formulierungen noch einmal durchgegangen und habe an einigen Stellen die Terminologie an anderen besonders im Schluß des ersten Kapitels den Wortlaut geändert, gelegentlich auch einen Satz gestrichen. Der Begriff des Faschismus findet sich außer im letzten Kapitel, über das wir ja miteinander gesprochen haben, höchstens an ein oder zwei Stellen. Mit Aron habe ich die Möglichkeit ins Auge gefaßt, in einer kurzen redaktionellen Vorbemerkung darauf hinzuweisen, daß der Aufsatz aus dem deutschen übersetzt ist. Sie werden besser beurteilen können als wir, ob das zweckmäßig ist. (27. 2. 1936, an Horkheimer) In einem Brief an Adorno unter dem gleichen Datum heißt es: Ich hätte gedacht, diese Begleitzeilen zu meiner Arbeit eher an Sie abgehen lassen zu können. Es war aber vor Abschluß der französischen Übersetzung kein deutsches Exemplar frei zu machen. Wenn nun das Ihnen zugehende die Spuren der Übersetzungsarbeit trägt, so bitte ich Sie das zu entschuldigen. – Wäre im übrigen diese Übersetzungsarbeit eine in jeder Hinsicht endgültig abgeschlossene, so würden Sie gleichzeitig mit dem deutschen den französischen Text erhalten. Wie aber die Sache liegt, muß ich den letzteren, trotzdem er schon in Druck gegangen ist, noch kurze Zeit hier behalten um ihn ein letztes Mal mit dem Übersetzer durchzugehen. [...] Die zweiwöchentliche überaus intensive Arbeit mit meinem Übersetzer hat mir dem deutschen Text gegenüber eine Distanz gegeben, die ich gewöhnlich nur in längeren Fristen gewinne. Ich sage das nicht um im Geringsten von ihm abzurücken, vielmehr weil ich erst aus dieser Distanz ein Element in

ihm entdeckt habe, das ich gerade bei Ihnen als Leser gern zu einiger Ehre gelangen sehen würde: eben die menschenfresserische Urbanität, eine Umsicht und Behutsamkeit in der Destruktion, die wie ich hoffe etwas von der Liebe zu den, Ihnen vertrautesten, Dingen verrät, die sie freilegt. (Briefe, 708 f.) Dem Horkheimer gesandten Brief schickte Benjamin – zwei Tage später – einen weiteren nach, als er durch Zufall darauf gestoßen war, daß weitergehende als die in Zusammenarbeit mit Brill gemachten Streichungen am bereits im Satz befindlichen Text vorgenommen worden sein mußten. In meinem [vor]gestrigen Brief berichtete ich Ihnen, daß ich die Übersetzung auf politische fragliche Stellen hin mit Brill durchgesehen hatte. Aus dem kurzen Bericht konnten Sie sehen, daß ich die Durchsicht für zweckentsprechend hielt und daß ich sie im Einvernehmen mit Brill erfolgt glaubte. Zu meinem sehr großen Bedauern hat sich das als ein Irrtum erwiesen. Gelegentlich einer telephonischen Nachfrage Technisches (Paginierung) betreffend, stellte sich heraus, daß Brill u n m i t t e l b a r nach der gemeinsam erfolgten Durchsicht und an Stellen, die G e g e n s t a n d dieser Durchsicht gewesen waren, in der Druckvorlage h i n t e r m e i n e m R ü c k e n Streichungen vorgenommen hat. Da Sie den französischen Text meiner Arbeit hier nicht mehr durchsehen konnten, so ergab sich für mich Ihr Wunsch, ihn von einem unbeteiligten Dritten auf gewisse Formeln hin lesen zu lassen, von selbst. Brills Eingriff scheint mir nun nicht nur seiner Form nach aus den redaktionellen Gepflogenheiten der Zeitschrift herauszufallen, sondern geht in Wirklichkeit auf Abschnitte des Urtextes, über die Sie und ich miteinander eins waren. Es handelt sich bei diesen Eingriffen zunächst um das erste Kapitel. Über dieses Kapitel haben Sie mit mir ausführlich gesprochen, und wir sind überein gekommen, dessen Schluß zu ändern. Das habe ich selbstverständlich getan. Brill hatte es aber nicht darauf sondern in erster Linie offenbar auf den dritten Satz der Arbeit abgesehen, der nichts enthält als die Wiedergabe der These des »Kapitals«. Die Vorstellungen, die diesem Eingriff zugrunde liegen, kamen in seiner Besprechung mit mir besonders charakteristisch bei Gelegenheit des 5. Kapitels zur Geltung. »Als nämlich«, heißt es dort im ersten Abschnitt, »mit dem Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie (gleichzeitig mit dem Anbruch des Sozialismus) die Kunst das Nahen der Krise spürt, . . . reagierte sie mit der Lehre vom l'art pour l'art.« In diesem Satz wollte Brill unter allen Umständen den Inhalt der Klammer beseitigt sehen. Die Betrachtungsweise der Arbeit, welche die Geschichte der Reproduktionstechnik im engsten Zusammenhang mit der der Masse betrachtet, machte es mir nicht möglich, auf diesen Satz zu verzichten. Auf der anderen Seite scheint

mir gerade der letzte Einwand eine Sachfremdheit zu bekunden, die eine *redaktionelle* Arbeit mit ihm eben so sehr erschwert wie das Verfahren, nach gütlicher Verständigung mit einem Autor durch ein *fait accompli* Änderungen durchsetzen zu wollen, auf deren Vertretung vor dem Verfasser man verzichtet hat. Dies Vorgehen möchte ich umso weniger hinnehmen als die letzte Stellungnahme zu Formulierungen ohnehin natürlich Ihnen selbst vorbehalten ist. Alle Umstände und alle Erfahrungen beweisen, daß zwischen Ihnen und mir Unstimmigkeiten in diesen Dingen nicht aufkommen können, wäre es auch nur weil Sie jederzeit über Gegenvorschläge verfügen und weil wiederum ich jederzeit volles Verständnis für die Bedingungen habe, denen die Arbeit des Instituts heutzutage Rechnung zu tragen hat. Ähnliche Probleme wie der gegenwärtige Aufsatz sie an einigen Stellen aufwirft haben sich seinerzeit bei der Arbeit über den »Gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers« [s. Bd. 2] ergeben, und sie sind ebenso mühelos und beiläufig erledigt worden wie sich das für mehrere Stellen der neuen Arbeit in Ihren Pariser Gesprächen mit mir ergeben hat. Ich weiß, lieber Herr Horkheimer, wie sehr Sie von wichtigen Arbeiten in Anspruch genommen werden. Gern hätte ich alles was an mir ist getan, um Sie, was meine Sachen betrifft, von der Befassung mit redaktionellen Details zu entlasten. In diesem besonderen Falle möchte ich dennoch die Bitte an Sie richten, Ihre Stellungnahme zu einzelnen fraglichen Punkten mir unmittelbar zukommen zu lassen. Brill weiß nicht und kann nicht ermessen, welche besonderen Absichten Sie gerade mit der französischen Publikation dieser Arbeit verbinden. Ich kenne nicht sämtliche Stellen, die von Brills Eingriffen ohne mein Vorwissen betroffen wurden. Sicher scheint mir, daß gerade wenn diese Arbeit informatorischen Wert für die Avantgarde der französischen Intelligenz haben soll, ihr politischer Grundriß nicht verwischt werden darf. Zu diesem Grundriß gehören das erste sowohl wie das letzte Kapitel, die einander im Gesamtaufbau entsprechen. Ein Zufall bestärkt mich in meiner, den französischen Leser betreffenden Ansicht. Es ergab sich nämlich, daß Aron anwesend war, als Brill seine Einwände gegen den dritten Satz des ersten Kapitels vorbrachte. (s. 987 f.) Aron, der kaum zum radikalen Flügel der hiesigen Intelligenz gehören wird, trat ihm lebhaft entgegen. Darauf, vielleicht noch mehr als auf meinen eigenen Einwand, zog dann Brill den Einspruch zurück, den er nachher auf andere Weise zur Geltung brachte. Ich bitte Sie sehr, mir sobald Sie es können Ihren eigenen Standpunkt zu den strittigen Manuskriptstellen mitzuteilen. Die etwa notwendigen Änderungen im Satz (Wiederherstellung des ersten Kapitels) werden sich dann gewiß noch bewerkstelligen lassen. (29. 2. 1936, an Horkheimer) Ehe Horkheimer Benjamin antwortete,

war er bestrebt, die eingetretene Situation zunächst mit Brill und Aron prinzipiell abzuklären. An Brill schrieb er, nach Erhalt des Brillschen Schreibens vom 26. Februar, am 6. März aus New York: »Die Erledigung der durch den Benjaminschen Aufsatz entstandenen Probleme wird hier von seiten der Redaktion aus bei der Lektüre der Korrektur erfolgen. Jedenfalls haben Sie ganz nach Übereinkunft gehandelt, indem Sie die bedenklich erscheinenden Stellen gestrichen haben. Es wird nun an uns sein zu entscheiden, ob und wieweit wir Herrn Benjamins Protest Rechnung tragen können. An eine spezielle Erlaubnis erinnere ich mich nicht im geringsten. Ähnliches gilt für Ihr Bestreben, das Gesamtmanuskript der Nummer nach dem verspäteten Eintreffen der Klossowskischen Übersetzung wenigstens so rasch wie möglich der Druckerei zu übergeben. Herr Aron hat mir geschrieben, daß Sie aus diesem Grunde für die Durchsicht des Aufsatzes zunächst nur zwei Stunden Zeit gewähren wollten, und bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, daß die Frage, wem in solchen Fällen die Verantwortung zufalle, noch nicht gelöst sei. In dem Bestreben, alles zu tun, um den Ablauf des dortigen Betriebes reibungslos zu gestalten, habe ich geantwortet, daß bei Meinungsverschiedenheiten, welche die Gestaltung des französischen Teiles der Zeitschrift und den Verkehr mit französischen Gelehrten betreffen, er selbst die Verantwortung übernehmen solle. Außerdem verwies ich darauf, daß Herr Pollock im Laufe des April über Paris kommt. Selbstverständlich habe ich Herrn Aron auch gesagt, daß ich mit Ihnen vereinbart hätte, etwaige Änderungen, die er vornähme, könnten in der Korrektur berücksichtigt werden. [...] Bitte teilen Sie mir mit, ob Aron von den Änderungen, welche Sie unter Protest Benjamins an seinem Artikel noch vorgenommen haben, Kenntnis hat oder ob er darüber im unklaren ist. Sollte dieses letztere der Fall sein, so müßten wir einen diplomatischen Weg der Mitteilung an ihn finden. Er könnte sich nämlich darauf berufen, daß ich ihm bei meinem Dortsein gesagt habe, er selbst solle für französische Artikel und Besprechungen verantwortlich sein. Nun besitze ich zwar sein *agrément* zu dem Benjamin'schen Aufsatz, weiß aber nicht, welche exakte Fassung diesem *agrément* zugrundeliegt.« (6. 3. 1936, Horkheimer an Brill) Mit gleicher Post ging ein Brief Horkheimers an Aron: »Für Ihre Zeilen vom 25. 2. danke ich Ihnen bestens. Ihr Eindruck, daß die gegenwärtige Situation des dortigen Büros im großen und ganzen gut ist, freut mich und ist mir besonders wertvoll. Selbstverständlich müssen Einzelheiten noch geregelt werden, und ich hoffe, daß dies bei dem kurzen Besuch Herrn Pollocks im April bereits zum Teil geschehen kann. Heute schon möchte ich freilich auf den besonderen von Ihnen erwähnten Übelstand eingehen. Ich schlage vor, daß in

allen Meinungsverschiedenheiten, bei denen die Gestaltung des französischen Teils der Zeitschrift oder der Verkehr mit französischen Gelehrten infrage steht, die Verantwortung von Ihnen getragen werden soll, da Sie ja für diese Abteilung unserer Arbeit zuständig sind. Ich glaube Ihnen gern, que vous n'avez aucun goût particulier pour l'autorité, wir haben jedoch in unserem Sammelband [scil. »Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung«, Paris 1936] mehrfach darauf hingewiesen, daß sachlich begründete Autorität eine Bedingung jeder Art gesellschaftlicher Zusammenarbeit ist. In der Überzeugung, daß Sie diese Sachautorität in völligem Maße besitzen, bitte ich Sie, meinem Vorschlag wenigstens vorläufig beizustimmen. An Herrn Brill schreibe ich gleichzeitig in diesem Sinne. Was den speziellen Fall betrifft, über den Sie mir Mitteilung machen, so muß ich betonen, daß wohl die Schuld wesentlich in einer Äußerung von mir zu suchen ist. Ich hatte nämlich Herrn Brill in Paris gesagt, daß – falls Sie mit der Veröffentlichung der Benjamin'schen Arbeit im großen ganzen einverstanden seien – die von Ihnen vorzuschlagenden Änderungen an diesem Aufsatz unter Umständen bei der Korrektur eingefügt werden könnten. Da nun durch die spätere Ablieferung der Übersetzung die Fertigstellung des Manuskripts dieses ohnehin schon reichlich verspäteten Heftes [sich] noch weiter verzögert hätte, erinnerte sich Herr Brill offenbar an meine Anweisung und wandte allen Eifer auf, um keinen weiteren Aufschub eintreten zu lassen. Ich zweifle nicht daran, daß sich die Zusammenarbeit in der Zukunft produktiv gestalten wird, umsomehr, als von nun an die Kompetenzfrage geregelt ist.« (6. 3. 1936, Horkheimer an Aron) Noch ehe beide Briefe Horkheimers in Paris eintrafen und die Situation zu bereinigen vermochten, waren die anlässlich der Drucklegung von Benjamins Reproduktionsarbeit entstandenen redaktionellen Kompetenzstreitigkeiten auf einen Punkt gelangt, wo die unmittelbar Beteiligten – Aron und Brill – keinen anderen Weg mehr sahen als – jeder im vollen Gefühl seiner Befugnis – die momentane Unvereinbarkeit der Befugnisse und Gründe Horkheimer in aller Deutlichkeit vorzutragen. Unter gleichem Datum gingen zwei Briefe an ihn ab, einer von Brill, der andre von Aron. Brill schrieb: »Wie ich gleich befürchtete, habe ich durch die Korrektur des Aufsatzes Benjamin den Autor aufs tiefste verletzt, was mir darum doppelt und dreifach unangenehm ist, weil ich Autor und Werk hochschätze. Ich wende mich also an Sie mit der Bitte, Herrn Benjamin darüber aufzuklären, daß mir, indem ich strich, irgendwelche Kritik an seiner Arbeit – und gar eine herabsetzende – völlig fern lag. Der Brief an Sie, den mir Herr Aron heute diktierte und der Sie mit gleicher Post erreichen wird, gibt mir

Veranlassung, Ihnen zu erklären, daß mir auch Herrn Aron gegenüber nichts ferner liegt, als etwa seine Autorität, die ja im Rahmen der Zeitschrift völlig unzweifelhaft und mir durchaus klar ist, zu umgehen oder auszuschalten. Wenn ich in dem speziellen Fall ihn von meinen Streichungen nicht in Kenntnis setzte, so einmal deshalb, weil ich der Meinung war, daß seine Durchsicht der Benjaminschen Arbeit sich auf das Formale beschränke. Diese formale Arbeit hatte stattgefunden und war etwa um 7 Uhr abends am Tag vor Abgabe des Manuskriptes beendet. Mein ganzes Bestreben war von vorneherein darauf gerichtet, das Manuskript (das ohnehin schon allzulange hier lag), so rasch wie möglich in die Druckerei gelangen zu lassen. Hierin allein sah ich das Interesse der Zeitschrift, hierin also das Interesse des Instituts, das ich mit aller Intensität wahrgenommen habe. Nichts anderes, vor allem kein falscher Autoritätsrausch, den Herr Aron in meinem Tun offenbar vermutet. Mein Wunsch ist, meine Pflicht zu erfüllen, und ich habe mit meiner Arbeit so hinreichend zu tun, daß ich garnicht auf den Gedanken käme, irgendwie in den Arbeitskreis von Herrn Aron einzugreifen, ganz abgesehen davon, daß mir bis jetzt auch die Befähigung dazu fehlt. Wenn ich also irgendeinen Fehler gemacht habe – und ich habe nichts getan, wozu ich nicht Ihre Genehmigung zu haben glaubte – so geschah es allein aus der Absicht, die Arbeit des INSTITUTS zu fördern. Die Art und Weise, wie ich meine, d. h. die Arbeiten des Instituts sonst erledige, wird das bestätigen. Wenn ich einen Fehler gemacht habe, so nehme ich selbstverständlich jeden Tadel an; ich möchte Sie aber bitten, Herrn Benjamin und Herrn Aron, dem ich Durchschläge dieses Schreibens gebe, zu verständigen, daß mir bei meinem Handeln jede Besserwisserei und vor allem jede kränkende Absicht, jedes irgendwie unsachliche Moment völlig fern lag.« (12. 3. 1936, Brill an Horkheimer) Und in Arons Schreiben heißt es: »Je viens d'apprendre avec surprise et même, permettez-moi de vous le dire franchement, avec indignation ce qui s'est passé au bureau en ce qui concerne l'article de M. Benjamin. J'ignorais en effet que M. Brill avait cru devoir supprimer des passages entiers de cet article: Il avait oublié ou jugé inutile de m'en avertir. Sans doute, avait-il reçu de vous la mission de revoir le texte avec l'auteur. Mais, en tout état de cause, il eût été pour le moins correct de me demander mon avis quitte à ne pas le suivre, s'il avait considéré sa responsabilité comme engagée. Le plus pressé pour l'instant est de réparer le mal. Il importe que le texte primitif soit rétabli, il est nécessaire que la division en paragraphes, partiellement supprimée du fait que les numéros ne correspondaient plus à la réalité, cette division doit être rétablie. Je suis prêt à me mettre immédiatement en

relation avec Alcan, de manière que ce travail, peut-être techniquement difficile, n'amène pas de trop long retard. Si déplorable au reste que pût être un retard, tout vaut mieux que de défigurer un travail aussi remarquable que celui de M. Benjamin. Je voudrais encore ajouter quelques mots. Cet incident donne plus de force encore aux réflexions que je vous soumettais dans ma lettre personnelle. Je crois avoir, plus que M. Brill, les moyens de juger la réaction du public français à un article écrit en français. Et pourtant, je n'ai pas été consulté, sous prétexte que la lettre des ordres reçus n'exigeait pas cette consultation. La situation actuelle m'apparaît donc à nouveau comme impossible. Le mélange de désir d'autorité et de craindre des responsabilités ne saurait donner que des résultats fâcheux. Au moins est-il nécessaire que toutes les initiatives, surtout d'ordre intellectuel, soient rigoureusement contrôlées. Encore une fois, je vous écris en toute franchise et dans la seule intention de rendre service à l'Institut. Je vous connais assez pour savoir que vous n'avez jamais admis et que vous n'admettez jamais qu'on corrige le texte d'un auteur sans d'être mis d'accord avec lui. Lorsqu'il s'agit d'un auteur du rang de M. Benjamin, une telle intervention a quelque chose d'à la fois lamentable et ridicule. Je suis convaincu que vous déplorez comme moi un accident qui n'est pas tout à faire excusable, même si on doit l'imputer à un excès de conscience. Excusez-moi de prendre parti aussi vivement dans une affaire qui ne relève pas de mes fonctions officielles. J'ai pensé que ma présence au bureau m'autorisait à prendre parti et à exprimer totalement mon opinion.» (12. 3. 1936, Aron an Horkheimer) Während der gleichen Zeit hatte Benjamin genauere Kenntnis von den Änderungen erlangt, die über die gemeinsam mit Brill gemachten hinaus von diesem an der Druckvorlage vorgenommen worden waren. Seine Bestürzung hierüber drückt er in einem Brief an Horkheimer, geschrieben am 14. März, aus: *Gleichzeitig mit der New Yorker Sendung erhielt ich die placards von Alcan. Ich habe nun das Ausmaß der Eingriffe Brills vor Augen und ebenso das Maß seiner Illoyalität. Er hat sämtliche Stellen, deren Konservierung er in der »Verhandlung« mit mir eingeräumt hatte, hinter meinem Rücken gestrichen. (Unter anderem – um in der »Zeitschrift für Sozialforschung« dem Begriff »Sozialismus« aus dem Wege zu gehen – die Klammer auf Seite 10 des französischen Textes.) Wenn dieses Verhalten seiner privaten Seite nach noch einer Illustration bedürfte, so gab Brill sie mir mit der Bemerkung, er sei, indem er mich zu einer Durchsicht des Manuskripts herangezogen habe, schon über die von Ihnen ihm erteilten Instruktionen hinausgegangen. Die vollständige Streichung des ersten Kapitels hat die gesamte Arbeit um ihre Ausrichtung gebracht. Ich bin überzeugt, daß es*

in Ihrem Sinn ist, daß dieses Kapitel – sei es mit den von mir auf Ihren Wunsch vorgesehenen Varianten, sei es mit anderen – wieder hergestellt wird. Eine Folge der Streichung des ersten Kapitels ist, daß Alcan sich in der – von Brill nicht einmal sinngemäß geänderten! – Kapitelzählung nicht mehr auskennen konnte und die Kapiteleinteilung in den placards fortgelassen hat. Der gesamte Text ist auf diese Weise vollkommen unverständlich geworden. Sollten die technischen Schwierigkeiten einer Remedur, einschließlich Wiederherstellung des ersten Kapitels, zu groß sein, so würde ich Sie auf das Dringendste bitten, den Satz bis zum übernächsten Heft zurückzustellen. Sie können sich denken, wie unglücklich ich darüber wäre. Aber vielleicht wäre es nicht umsonst, wenn Brill darin einen Hinweis erblicken würde, seine Tätigkeit fortan in denjenigen Grenzen zu halten, die Sie selbst ihm, wie Sie es mir bei Gelegenheit sagten, vorgesteckt haben. (14. 3. 1936, an Horkheimer)

Brill hatte unterdessen Horkheimers Brief erhalten und konnte in seiner Antwort die bereits erfolgte Wiederverständigung mit Aron vermelden: »Ich danke Ihnen für Ihren Brief vom 6. März. Inzwischen haben Sie meinen und Arons Brief v. 12. 111. Der Durchschlag meines besagten Briefes hat bei Aron die gewünschte Wirkung hervorgerufen, d. h. wir haben uns ausgiebig und in aller Freundschaft ausgesprochen. Er hat mir zugegeben, daß er den bewußten Brief im ersten Zorn geschrieben hat und hat mir (unaufgefordert) versprochen, Ihnen diese Tatsache mitzuteilen. Ich kann Ihnen daher heute schreiben, daß im hiesigen Büro alles in bestem Einvernehmen vor sich geht.« Nicht so »die Sache Benjamin. B. ist mir persönlich gram über die bewußten Streichungen, und mir tut das aus zwei Gründen leid: Einmal schätze ich ihn sehr und halte auch seine Arbeiten, soweit ich sie kenne, für sehr gut; zum andern ist es mir unangenehm, mit einem Mitarbeiter des Instituts uneinig zu sein. Ich glaube, daß diese Geschichte durch einen Brief von Ihnen eingerenkt werden kann. Würden Sie mir bitte Ihre Meinung hierzu schreiben.« (16. 3. 1936, Brill an Horkheimer)

Die Notwendigkeit eines solchen Briefes mußte Horkheimer nicht erst vorgestellt werden: noch ehe die diesbezügliche Bitte Brills an ihn gelangt sein konnte – am 18. März –, schrieb er aus New York an Benjamin: »Ihre Briefe vom 27. und 29. [Februar] habe ich erhalten und danke Ihnen für Ihre eingehenden Berichte. [...] Was Ihre Klage über Herrn Brill betrifft, so kann ich Ihren Standpunkt wohl verstehen; andererseits kennen Sie jedoch, wie Sie selbst betonen, auch unsere eigene Situation. Wir müssen alles tun, was in unseren Kräften steht, um die Zeitschrift als wissenschaftliches Organ davor zu bewahren, in politische Pressediskussionen hineingezogen zu werden. Dies bedeutete eine ernsthafte Bedrohung

unserer Arbeit in dieser und vielleicht noch in mancher anderen Richtung. Ich habe Herrn Brill alle diese Dinge auseinandergesetzt und bin sehr froh, in ihm jemanden gefunden zu haben, der diesen Posten mit Verantwortungsbewußtsein und großer Arbeitskraft versehen kann. Es ist möglich, daß er im Bestreben, recht peinlich vorzugehen, eher etwas zu genau ist als zu leichtfertig. Sie werden dies gewiß ebenso wenig tadeln wie ich. Im vorliegenden Falle kommt die ganze Schwierigkeit dadurch zustande, daß ich in der Zwangslage war, Herrn Brill mit der Durchsicht Ihres Aufsatzes zu beauftragen, die sonst der Redaktion zugefallen wäre. Der Grund dafür ist Ihnen ja bekannt: die Arbeit sollte, wenn irgend möglich, im nächsten Heft erscheinen. Ich hielt und halte Ihren Aufsatz für eine grundsätzliche Äußerung und stimme mit Ihnen darin überein, daß eine Reihe von Gründen für möglichst rasche Veröffentlichung sprechen. Gerade bei so exponierten Äußerungen müssen wir uns jedoch aus den angedeuteten Motiven das Recht zu Änderungen vorbehalten. Wenn die Veröffentlichung nicht so eilig ist, können in der Regel gestrichene Stellen durch Neubearbeitungen des Autors ersetzt werden. Ein Beispiel bietet Ihr 1. Abschnitt. Nach wiederholter Rücksprache mit allen hiesigen Mitarbeitern sind wir zur Überzeugung gelangt, daß dieser Abschnitt nicht erscheinen kann. Daß ihn Brill gestrichen hat, geht nicht auf eine Eigenmächtigkeit zurück, sondern beruht auf einer Äußerung, die ich ihm gegenüber bereits nach der ersten Lektüre gemacht hatte. Habe ich denn nicht Ihnen selbst die Absicht der Streichung mitgeteilt? Daß ich Klossowski davon gesprochen habe, weiß ich bestimmt. Ihr Hinweis auf das zeitliche Zusammentreffen von Fotografie und Sozialismus bleibt erhalten. Dagegen haben wir noch eine Reihe von Einzelheiten verändert, insbesondere am 20. Abschnitt, an dessen Erhaltung uns wie Ihnen gelegen war. Die Liste der Änderungen lege ich Ihnen hier bei. Die Korrektur des *Résumés*, das jetzt auf die 19 Abschnitte zu beziehen ist, bitte ich Sie, selbst vorzunehmen. Ein Wort möchte ich noch wegen der »Ewigkeitswerte« sagen. Diese Stelle (S. 18. Z. 9), über die wir dort gesprochen hatten, ist auch im Französischen mißverständlich. Um den Irrtum auszuschließen, daß Sie selbst an Ewigkeitswerte glauben, ein Irrtum, der selbst durch den Schluß des Aufsatzes nicht völlig behoben werden könnte, schlagen wir vor, das Wort »valeurs éternelles« in Anführungsstriche zu setzen. Sollten Sie damit nicht einverstanden sein, so sind wir auch damit einig, es zu unterlassen, halten jedoch die Stelle dann für äußerst schwierig. Daß eine Vorbemerkung wegen der Übersetzung opportun ist, glaube ich zwar nicht, denn wir fordern allerlei Kombinationen heraus, warum der Aufsatz nicht auf Deutsch gebracht wird. Alle unsere Erklärungen werden andersartige Konjek-

turen nicht ausschließen können. Wenn Sie jedoch glauben, auf dieser Vorbemerkung bestehen zu müssen, so wird es am besten sein, daß wir den richtigen Grund angeben, nämlich, daß die Arbeit der französischen Problematik mehr entspricht als der deutschen. Ich bitte Sie, mir recht bald darüber Ihre Nachricht zukommen zu lassen.« (18. 3. 1936, Horkheimer an Benjamin*) Die Liste der Streichungen und Änderungen, wie sie aus den Mitarbeiterdiskussionen in New York resultierte, ist dem Brief beigelegt und lautet folgendermaßen (Seiten- und Zeilenangaben beziehen sich auf das – verlorene – Typoskript der französischen Fassung):

- Seite 1/2 (Abschnitt I): soll ganz in Wegfall kommen, da die Ausführungen als ein politisches Bekenntnis verstanden werden könnten.
- Seite 10 (Abschnitt V): Zeile 8, 7 v. u. sollen die in Klammern stehenden Worte »simultanément avec la montée du socialisme« erhalten bleiben.
- Seite 21 (Abschnitt X): Zeile 4 v. u. soll das Wort »réactionnaires« durch »conservateurs« ersetzt werden.
- Seite 32/33 (Abschnitt XIV): ab Zeile 2 v. u. auf Seite 32: soll wegen seiner politisch aktuellen Formulierung gestrichen werden. Außerdem wird ja das Thema des totalitären Staats, das bereits auf S. 29 f. angeschlagen ist, im Schlußkapitel des Aufsatzes weiter durchgeführt.
- Seite 41 (Abschnitt XVII): Zeile 11 bis 13 sollen die in Bindestrichen eingeschlossenen Worte von »tensions« bis »critique« gestrichen werden.

* Die Originale der Briefe Horkheimers an Benjamin befinden sich in der Deutschen Akademie der Künste; die Herausgeber waren teils auf Durchschläge im Besitz Max Horkheimers, zum Teil auf Abschriften solcher Durchschläge angewiesen, die vor einigen Jahren angefertigt werden mußten, weil das in den dreißiger Jahren benutzte Durchschlagpapier von sehr schlechter Qualität war und zu zerfallen drohte. Es ist möglich, daß Horkheimer – wie er es oft tat – in den Originalen handschriftliche Ergänzungen und Veränderungen anbrachte, welche nicht alle in die Durchschläge übertragen wurden. Ebenso könnten – wenn auch nur seltene und geringfügige – Irrtümer bei den Abschriften unterlaufen sein. Solange die Originale in Berlin unzugänglich sind (s. 764), lassen völlig verbindliche Texte der Briefe Horkheimers sich leider nicht erstellen.

- Seite 45 (Abschnitt XVIII): Anmerkung 2, letzte Zeile sollen die Worte »contre l'ordre social actuel« ersetzt werden durch die Worte »pour un ordre vraiment humain«.
- Seite 49 (Abschnitt XX): Zeile 3 sollen die Worte »Le fascisme« ersetzt werden durch »L'état totalitaire«.
- Zeile 7 sollen die Worte »ont un droit« ersetzt werden durch »tendent«.
- Zeile 8 soll wiederum »Le fascisme« durch »L'état totalitaire« ersetzt werden.
- Zeile 10, dasselbe.
- Zeile 12–14, der ganze Satz, ebenso wie die dazugehörige Anmerkung, soll gestrichen werden.
- Anmerkung 1, Zeile 3 v. u. soll nach dem Wort »guerre« das Wort »moderne« eingefügt werden.
- Seite 50, Zeile 3, dasselbe
- Zeile 10, soll wiederum »le fascisme« durch »l'état totalitaire« ersetzt werden.
- Seite 51, Zeile 10 soll das Wort »impérialiste« durch das Wort »moderne« ersetzt werden.
- Zeile 14 sollen die Worte »la guerre impérialiste« ersetzt werden durch »cette guerre«.
- Zeile 6 v. u. sollen die Worte »le fascisme« ersetzt werden durch »la théorie totalitaire de l'état«.
- Seite 52, Zeile 3/4 sollen die Worte »le fascisme« ersetzt werden durch »les doctrines totalitaires«.
- Zeile 4 sollen die Worte »Le communisme« ersetzt werden durch »Les forces constructives de l'humanité«.

Adornos Beitrag zur inhaltlichen Diskussion

Unter dem Datum des 18. 3. 1936 schrieb Adorno aus London einen umfangreichen Brief, der die Stellungnahme zur Reproduktionsarbeit in ihrer der französischen zugrundeliegenden Fassung enthält, deren Typoskript ihm unterdessen – wohl durch Benjamin selber – zugegangen war. Als bedeutendes Zeugnis der eigentlich inhaltlich-theoretischen Diskussion, die Benjamin mit Adorno und Horkheimer führte

und die namentlich im Falle Horkheimers brieflich nur unzureichend belegt ist (hier erwecken die zahlreichen Briefe redaktionellen und organisatorischen Inhalts den Eindruck, als ob es inhaltliche Diskussion – die in Wahrheit direkt, bei persönlichen Treffen geführt wurde – nicht gegeben hätte), sei er nachstehend in extenso abgedruckt: »Lieber Herr Benjamin, wenn ich mich heute anschicke, Ihnen einige Notizen zu Ihrer außerordentlichen Arbeit mitzuteilen, so geschieht das am letzten in der Absicht, eine Kritik oder auch nur eine angemessene Antwort zu bieten. Der furchtbare Arbeitsdruck, unter dem ich stehe – das große logische Buch, der Abschluß meines bis auf 2 Analysen fertiggestellten Anteils an der Bergmonographie und die Jazzuntersuchung – machen jedes solche Beginnen aussichtslos. Vollends gegenüber einer Produktion, in deren Angesicht ich mir der Unzulänglichkeit der schriftlichen Kommunikation sehr ernstlich bewußt werde – denn da ist kein Satz, den ich nicht eingehend mit Ihnen durchzusprechen wünschte. Ich halte an der Hoffnung fest, daß das sehr bald geschehen wird, möchte aber andererseits doch nicht so lange warten, Ihnen überhaupt, wie unzulänglich auch immer, zu antworten. [Absatz] Lassen Sie darum auf eine Hauptlinie mich beschränken. Mein leidenschaftlicher Anteil und meine volle Bejahung gilt dem an der Arbeit, was mir eine Durchsetzung Ihrer Ursprungsintentionen – der dialektischen Konstruktion des Verhältnisses von Mythos und Geschichte – in den Denkschichten der materialistischen Dialektik scheint: der dialektischen Selbstauflösung des Mythos, die hier als Entzauberung der Kunst visiert wird. Sie wissen, daß der Gegenstand ›Liquidation der Kunst‹ seit vielen Jahren hinter meinen ästhetischen Versuchen steht und daß die Emphase, mit der ich vor allem musikalisch den Primat der Technologie vertrete, strikt in diesem Sinne und dem Ihrer Zweiten Technik zu verstehen ist. Und es erstaunt mich nicht, wenn wir hier nun ausdrücklich eine gemeinsame Basis vorfinden; erstaunt mich nicht, nachdem das Barockbuch die Scheidung der Allegorie vom (in der neuen Terminologie: ›auratischen‹) Symbol, die Einbahnstraße die des Kunstwerks von der magischen Dokumentation vollzogen hat. Es ist – hoffentlich klingt es nicht unbescheiden, wenn ich sage: für uns beide – eine schöne Bestätigung, daß ich in einem Ihnen nicht bekannten, vor 2 Jahren in der Schönbergfestschrift publizierten Aufsatz über diesen, Formulierungen über Technologie und Dialektik und über das veränderte Verhältnis zur Technik unternommen habe, die mit den Ihren aufs vollkommenste kommunizieren. [Absatz] Diese Kommunikation ist es nun auch, die für mich das Kriterium der Differenzen abgibt, die ich konstatieren muß, mit keinem anderen Ziel als jener unserer ›Generallinie‹, die so scharf nun sich abzeichnet, zu dienen. Ich

darf vielleicht dabei unsere alte Methode der immanenten Kritik zunächst befolgen. Sie haben in jenen Ihrer Schriften, deren große Kontinuität die jüngste mir aufzunehmen scheint, den Begriff des Kunstwerks als Gebildes vom Symbol der Theologie so gut wie vom magischen Tabu abgeschieden. Es ist mir nun bedenklich, und hier sehe ich einen sehr sublimierten Rest gewisser Brechtischer Motive, daß Sie jetzt den Begriff der magischen Aura auf das »autonome Kunstwerk« umstandslos übertragen und dieses in blanker Weise der gegenrevolutionären Funktion zuweisen. Ich muß Sie nicht dessen versichern, daß ich des magischen Elements am bürgerlichen Kunstwerk durchaus mir bewußt bin (um so weniger, als ich ja immer wieder versuche, die bürgerliche Philosophie des Idealismus, die dem Begriff der ästhetischen Autonomie zugeordnet ist, als im vollsten Sinne mythisch zu enthüllen). Es scheint mir aber, daß die Mitte des autonomen Kunstwerks nicht selber auf die mythische Seite gehört – verzeihen Sie die topische Redeweise – sondern in sich dialektisch ist: daß sie in sich das Magische verschränkt mit dem Zeichen der Freiheit. Erinnere ich mich recht, haben Sie einmal Ähnliches bei Gelegenheit von Mallarmé ausgesprochen und ich kann Ihnen mein Gefühl der ganzen Arbeit gegenüber nicht deutlicher bezeichnen, als indem ich Ihnen sage, daß ich immerzu, als ihren Kontrapunkt, eine über Mallarmé mir wünschte, die Sie meines Erachtens uns als einen der wichtigsten Beiträge schulden. So dialektisch Ihre Arbeit auch ist, sie ist es nicht beim autonomen Kunstwerk selber; sie sieht vorbei an der elementaren und mir in der eigenen musikalischen Erfahrung täglich evidenteren Erfahrung, daß gerade die äußerste Konsequenz in der Befolgung des technologischen Gesetzes von autonomer Kunst diese verändert und sie anstelle der Tabuierung und Fetischisierung dem Stand der Freiheit, des bewußt Herstellbaren, zu Machenden annähert. Ich wüßte kein besseres materialistisches Programm als jenen Satz Mallarmés in dem er die Dichtungen als nicht inspiriert sondern aus Worten gemacht definiert; und die größten Erscheinungen der Reaktion, wie Valéry und Borchardt (der letztere mit der Arbeit über die Villa, die trotz eines unsäglichem Satzes gegen die Arbeiter in extenso materialistisch zu übernehmen wäre) haben in ihren innersten Zellen diesen Sprengstoff bereit. Wenn Sie den Kitschfilm gegen den mit »Niveau« retten, so kann keiner mehr mit Ihnen d'accord sein als ich; das l'art pour l'art aber wäre der Rettung ebenso bedürftig, und die Einheitsfront, die dagegen besteht und die nach meiner Kenntnis von Brecht bis zur Jugendbewegung reicht, könnte allein einen dazu animieren. Sie reden von Spiel und Schein als den Elementen der Kunst; nichts aber sagt mir, warum das Spiel dialektisch sein soll, der Schein aber – der Schein, den Sie an Ottilie gerettet

haben, der es nun mit Mignon und Helena nicht gnädig ergeht – nicht ebensowohl. Und hier freilich schlägt die Debatte rasch genug in die politische um. Denn wenn Sie die Technisierung und Entfremdung dialektisieren (mit allem Recht), die Welt der objektivierten Subjektivität aber nicht ebenso, so heißt das politisch nichts anderes, als dem Proletariat (als dem Kinosubjekt) unvermittelt eine Leistung zutrauen, die es nach Lenins Satz anders gar nicht zustande bringen kann als durch die Theorie der Intellektuellen als der dialektischen Subjekte, die der von Ihnen in die Hölle verwiesenen Sphäre der Kunstwerke zugehören. Verstehen Sie mich recht. Ich möchte nicht die Autonomie des Kunstwerks als Reservat sicherstellen und ich glaube mit Ihnen, daß das Auratische am Kunstwerk im Schwinden begriffen ist; nicht nur durch die technische Reproduzierbarkeit, beiläufig gesagt, sondern vor allem durch die Erfüllung des eigenen »autonomen« Formgesetzes (die von Kolisch und mir seit Jahren geplante Theorie der musikalischen Reproduktion hat eben dies zum Gegenstand). Aber die Autonomie, also Dingform des Kunstwerks ist nicht identisch mit dem Magischen an ihm: so wenig die Verdinglichung des Kinos ganz verloren ist, so wenig ist es die des großen Kunstwerks; und wäre es bürgerlich reaktionär, jene vom Ego her zu negieren, so ist es an der Grenze des Anarchismus, diese im Sinne der unmittelbaren Gebrauchswertigkeit zu widerrufen. *Les extrêmes me touchent*, so gut wie Sie: aber nur wenn der Dialektik des Untersten die des Obersten äquivalent ist, nicht dieses einfach verfällt. Beide tragen die Wundmale des Kapitalismus, beide enthalten Elemente der Veränderung (freilich nie und nimmer das Mittlere zwischen Schönberg und dem amerikanischen Film); beide sind die auseinandergerissenen Hälften der ganzen Freiheit, die doch aus ihnen nicht sich zusammenaddieren läßt: eine der anderen zu opfern wäre romantisch, entweder als bürgerliche Romantik der Konservierung von Persönlichkeit und all dem Zauber, oder als anarchistische im blinden Vertrauen auf die Selbstmächtigkeit des Proletariats im geschichtlichen Vorgang – des Proletariats, das doch selber bürgerlich produziert ist. Der zweiten Romantik muß ich in gewissem Umfang die Arbeit bezichtigen. Sie haben die Kunst aus den Winkeln ihrer Tabus aufgescheucht – aber es ist, als fürchteten Sie die damit hereinbrechende Barbarei (wer könnte sie mehr mit Ihnen fürchten als ich) und hülften sich damit, daß Sie das Gefürchtete zu einer Art inversen Tabuierung erhöhen. Das Lachen der Kinobesucher ist – darüber sprach ich schon mit Max und er wird es Ihnen gewiß gesagt haben – nichts weniger als gut und revolutionär sondern des schlechtesten bürgerlichen Sadismus voll; das Sachverständnis der Sport diskutierenden Zeitungsjungen ist mir im höchsten Maß zweifelhaft; und vollends die Theorie der Zerstreuung will

mich, trotz ihrer chokhaften Verführung, nicht überzeugen. Wäre es auch nur aus dem simplen Grunde, daß in der kommunistischen Gesellschaft die Arbeit so organisiert sein wird, daß die Menschen nicht mehr so müde und nicht mehr so verdummt sein werden, um der Zerstreuung zu bedürfen. Andererseits scheinen mir bestimmte Begriffe der kapitalistischen Praxis wie etwa der des Tests selber fast ontologisch geronnen und tabuistisch fungierend – während doch, wenn es einen auratischen Charakter gibt, dieser den Filmen im höchsten und freilich gerade bedenklichsten Maße eignet. Und daß, um nur noch eine Kleinigkeit herauszugreifen, der Reaktionär durch Sachverständnis vorm Chaplinfilm zum Avantgardisten werde – das scheint mir ebenfalls eine Romantisierung durchaus; denn weder kann ich Kraucuers Liebling, auch jetzt nach Modern Times, zur Avantgarde rechnen (warum, wird wohl aus der Jazzarbeit völlig klar hervorgehen), noch glaube ich, daß von den anständigen Elementen daran irgendeines apperzipiert wird. Man muß nur in diesem Film das Publikum haben lachen hören, um zu wissen, woran man ist. Der Schlag gegen Werfel hat mir helle Freude gemacht; aber nimmt man an seiner Statt die Mickey Mouse, so sind die Dinge schon wesentlich komplizierter und es erhebt sich sehr ernstlich die Frage, ob die Reproduktion jedes Menschen in der Tat jenes Apriori des Films abgibt, als das Sie sie in Anspruch nehmen, und ob sie nicht vielmehr genau zu jenem »naiven Realismus« gehört, über dessen bürgerlichen Charakter wir in Paris so gründlich einig uns waren. Es ist schließlich kaum Zufall, wenn die moderne Kunst, die Sie als auratisch der technischen gegenüberstellen, solche von immanent so fraglicher Qualität ist wie Vlaminck und Rilke. Mit ihm hat freilich die untere Sphäre leichtes Spiel; aber gäbe es die Namen, sagen wir, Kafka und Schönberg stattdessen, so wäre das Problem schon anders gestellt. Gewiß ist Schönbergs Musik nicht auratisch. [Absatz] Was ich postulieren würde, wäre demnach ein Mehr an Dialektik. Auf der einen Seite Durchdialektisierung des »autonomen« Kunstwerks, das durch seine eigene Technologie zum geplanten transzendiert; auf der anderen noch stärkere Dialektisierung der Gebrauchskunst in ihrer Negativität, die zwar von Ihnen gewiß nicht verkannt aber doch durch relativ abstrakte Kategorien wie das »Filmkapital« bezeichnet wird, ohne in sich selber, nämlich als immanente Irrationalität, zuende verfolgt zu werden. Als ich vor 2 Jahren einen Tag in den Ateliers von Neubabelsberg zubrachte, hat mich am meisten beeindruckt, wie wenig von Montage und all dem Fortgeschrittenen wirklich durchgesetzt ist, das Sie herausholen; vielmehr wird überall mimetisch die Wirklichkeit infantil aufgebaut und dann »abphotographiert«. Sie unterschätzen die Technizität der auto-

nomen Kunst und überschätzen die der abhängigen; das wäre vielleicht in runden Worten mein Haupteinwand. Er wäre aber zu realisieren nur als eine Dialektik zwischen den Extremen, die Sie von einander reißen. Das würde nach meinem Dafürhalten nichts anderes bedeuten als die völlige Liquidierung der Brechtischen Motive, die hier bereits in einer sehr weitgehenden Transformation begriffen sind; vor allem jeden Appells an die Unmittelbarkeit eines wie immer gearteten Wirkungszusammenhanges und an das tatsächliche Bewußtsein der tatsächlichen Proletarier, die vor den Bürgern nichts aber auch gar nichts voraushaben außer dem Interesse an der Revolution, sonst aber alle Spuren der Verstümmelung des bürgerlichen Charakters tragen. Das schreibt uns unsere Funktion eindeutig genug vor – daß ich sie nicht im Sinne einer aktivistischen Konzeption der ›Geistigen‹ meine, davor weiß ich mich sicher. Aber sie kann auch nicht bedeuten, daß wir den alten Tabuierungen entrinnen können nur, indem wir in neue – in ›Tests‹, sozusagen – uns hineinbegeben. Der Zweck der Revolution ist die Abschaffung der Angst. Darum brauchen wir keine Angst vor ihr zu haben und darum auch nicht unsere Angst zu ontologisieren. Es ist kein bürgerlicher Idealismus, wenn man erkennend oder ohne Erkenntnisverbote dem Proletariat die Solidarität hält, anstatt daß man, wie es immer wieder unsere Versuchung ist, aus der eigenen Not eine Tugend des Proletariats macht, das selber die gleiche Not hat und unser zur Erkenntnis so gut bedarf wie wir des Proletariats bedürfen, damit die Revolution gemacht werden kann. Von dieser Rechenschaft über das Verhältnis der Intellektuellen zum Proletariat hängt nach meiner Überzeugung wesentlich die weitere Formulierung der ästhetischen Debatte ab, für die Sie eine so großartige Inauguraladresse geliefert haben. [Absatz] Verzeihen Sie die Hast dieser Notizen. All das könnte ernstlich allein an den Details ausgemacht werden, in denen der, am Ende doch nicht magische, liebe Gott wohnt – nur die Knappheit der Zeit verführt mich zu einer Größe der Kategorien, die strikt zu vermeiden ich von Ihnen gelernt habe. Um Ihnen wenigstens die konkreten Stellen zu bezeichnen, an denen ich einsetze, habe ich meine spontanen Bleistiftnotizen in dem Manuskript stehen lassen, obwohl manche spontaner sein mögen, als daß sie eigentlich eine Mitteilung erlaubten. Das bitte ich denn ebensowohl zu verzeihen wie den umrißhaften Charakter meines Briefes. [Absatz] Ich fahre am Sonntag nach Deutschland. Es ist möglich, daß ich dort die Jazzarbeit abschließen kann, wozu ich leider in den Londoner Tagen nicht mehr kam. Ich würde sie dann, ohne Begleitbrief, an Sie senden und Sie bitten, sofort nach der Lektüre (es dürfte sich um nicht mehr als 25 Druckseiten handeln) an Max weiterzusenden. Sicher ist das nicht, da ich weder weiß, ob ich

die Zeit finde noch vor allem ob der Charakter der Arbeit eine Sendung aus Deutschland überhaupt ohne die größte Gefahr erlaubt. Daß der Begriff des Excentrics in ihrem Zentrum steht, hat Ihnen Max wohl gesagt. Ich wäre sehr froh, wenn sie zugleich mit der Ihnen erschiene. Obgleich ganz bescheidener Thematik, dürfte sie im Entscheidenden mit der Ihnen konvergieren, freilich auch versuchen, positiv einiges von dem auszudrücken, was ich heute negativ formuliert habe. Es kommt zu einem vollen Verdikt über den Jazz, indem zumal dessen ›fortschrittliche‹ Elemente (Schein der Montage, Kollektivarbeit, Primat der Reproduktion vor der Produktion) als Fassaden eines in Wahrheit ganz Reaktionären aufgewiesen werden. Ich glaube, daß es mir gelungen ist, den Jazz wirklich zu dechiffrieren und seine gesellschaftliche Funktion zu bezeichnen. Max war überaus davon angetan und ich könnte mir wohl denken, daß Sie es auch sein werden. Wie ich denn überhaupt bei unserer theoretischen Differenz das Gefühl habe, daß sie gar nicht zwischen uns spielt sondern daß es vielmehr meine Aufgabe ist Ihnen Arm steifzuhalten bis die Sonne Brechts einmal wieder in exotische Gewässer untergetaucht ist. Nur so bitte ich Sie denn auch meine Ausstellungen zu verstehen. [Absatz] Ich kann aber nicht schließen, ohne Ihnen zu sagen, daß die wenigen Sätze über die Desintegration des Proletariats als ›Masse‹ durch die Revolution zu dem tiefsten und mächtigsten an politischer Theorie zählen, das mir begegnet ist, seit ich Staat und Revolution las. [Absatz] In alter Freundschaft Ihr Teddie Wiesengrund. [Absatz] Noch möchte ich meine besondere Zustimmung zur Theorie des Dadaismus aussprechen. Das fällt der Arbeit so reif und schön zu wie vordem dem Barockbuch der ›Schwulst‹ und die ›Greuel!‹ (18. 3. 1936, Adorno an Benjamin; die Erstveröffentlichung des Briefes findet sich in: Theodor W. Adorno, Über Walter Benjamin, hg. und mit Anmerkungen versehen von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970, 126-134)

Die französische Fassung bis zur Drucklegung

Dem Brief mit den Änderungsvorschlägen der New Yorker Redaktion, den Horkheimer am 18. März Benjamin gesandt hatte, schickte er am folgenden Tage einen weiteren hinterher, in der Bemühung, die Situation im Pariser Bureau, die nicht erst eingetreten wäre, hätten alle Beteiligten an Ort und Stelle und nicht über Länder hinweg miteinander im Benehmen gestanden, weiter zu entspannen. »Meinem Brief vom 18. möchte ich gern noch einige Mitteilungen nachfolgen lassen. Heute erhalte ich von Herrn Aron einen Brief, den er Herrn Brill selbst diktiert hat« (s. 994) »und in dem er sich in einer äußerst

affektvollen Weise über diesen beschwert. Den Grund bilde[n] Ihr Aufsatz und die von Herrn Brill an ihm vorgenommenen Änderungen. Über das sachliche Problem habe ich Ihnen bereits in meinem oben bezeichneten Brief geschrieben. Heute möchte ich Ihnen nur mein Bedauern darüber zum Ausdruck bringen, daß Herr Aron sich, gleichsam in Wahrung Ihrer Interessen, an mich wendet und sich über unseren Sekretär, der in Ausführung meiner Anweisung nach bestem Wissen gehandelt hat, beklagt. Herr Aron befindet sich seit meiner Pariser Anwesenheit in regelmäßiger Verbindung mit dem Institut. Ich vermag mir noch kein Urteil darüber zu bilden, wieweit er sich mit unserer Organisation und unserer Arbeit bereits vertraut gemacht hat und wieweit ihm dies in Zukunft gelingen wird. Ich erblicke die Aufgabe Herrn Arons vor allem darin, für den Aufsatz- und Besprechungsteil der Zeitschrift wissenschaftlich wertvolle und für die französischen Leser interessante Arbeiten zu gewinnen und die Aufmerksamkeit des soziologischen Publikums in Frankreich auf unsere Forschungstätigkeit, wie sie sich z. B. im Sammelband ausdrückt, zu lenken. Im Zusammenhang damit begrüße ich es auch, wenn er uns auf einzelne Stellen in den Aufsätzen hinweist, die in Frankreich ungewohnt erscheinen könnten. Die Beurteilung der allgemeinen Prinzipien unserer Redaktionsführung möchte ich mir jedoch auch weiterhin vorbehalten. Jedenfalls tut es mir aufrichtig leid, daß, wenn auch ohne Ihren Willen, eine Situation entstanden ist, in der ich mich gegen Angriffe Herrn Arons, die er in Ihrem Interesse führen zu sollen glaubt, verteidigen muß. Daß die Redaktion unserer Zeitschrift sich mit Herrn Brill im wesentlichen zu identifizieren vermocht hat, können Sie aus der Anlage zu meinem letzten Brief ersehen. Nun bin ich gezwungen, außer Ihnen auch noch Herrn Aron über diese Dinge Rechenschaft zu geben. Den Verlauf der Unannehmlichkeiten, die aus dieser jetzt hervorgerufenen Spannung entstehen, vermag ich noch nicht zu überschauen. Wenn Sie diese ganze Sache überdenken, werden Sie sich wahrscheinlich dem Reiz einer Konstellation, in welcher politisch exponierte Sätze aus Ihrer Feder durch das mutige Auftreten von Herrn Aron gegen unsere Rückständigkeit Verteidigung erfahren, nicht entziehen können. Trotzdem nehme ich an, daß es nicht Ihrer Absicht entspricht, diesen Zustand zu verlängern und zu verschärfen. Ich sehe persönlich keine andere Möglichkeit, dies zu vermeiden, als daß Sie von sich aus Herrn Aron mitteilen, Sie hätten sich Ihrerseits unseren Änderungsvorschlägen angeschlossen. Wenn Sie überdies meiner persönlichen Bitte folgen wollen, so sprechen Sie mit Herrn Brill freundlich über diese ganze Angelegenheit und geben ihm das Gefühl, daß Meinungsverschiedenheiten, wie sie sich bei dem Beginn neuer organisatorischer

Formen leicht herausstellen, die grundsätzliche Solidarität, die Sie ihm als tüchtigem Vertreter von Institutsinteressen entgegenbringen, nicht zu beirren vermögen. Eine Gelegenheit dazu ergibt sich bereits anlässlich der Korrektur des Aufsatzes, denn es ist zweckmäßig, wenn Sie sich bei Herrn Brill darüber vergewissern, daß diese von einem geübten Franzosen vorgenommen wird.« (19. 3. 1936, Horkheimer an Benjamin) Von diesem Schreiben ging eine Kopie mit folgender Beischrift an Brill: »Natürlich hat sich Herr Benjamin wegen der Streichungen an mich gewandt, und ich habe ihm gemäß einliegendem Durchschlag geantwortet. Bitte erwähnen Sie nichts von dieser Übersendung und vernichten Sie die Kopie nach Einsichtnahme. Große Mißbilligung hat es hier hervorgerufen, daß der Benjamin'sche Artikel in einer technisch so miserablen Verfassung an die Druckerei gegangen ist. Es haben teilweise die Nummern der Abschnitte gefehlt, andererseits hat Benjamin offenbar manche Anmerkungen gestrichen, aber die verweisenden Zahlen im Text stehengelassen. Von der Unmenge von Schreibfehlern will ich garnicht reden. Sollte in Zukunft jemals wieder ein Manuskript in die Druckerei gehen, das wir nicht vorher hier gesehen haben, so bitte ich Sie, es gründlich zu kontrollieren, damit nicht durch solche technischen Fehler später Zeitverlust und Kosten entstehen.« (19. 3. 1936, Horkheimer an Brill) Noch einmal nimmt ein weiteres, unter dem gleichen Datum verfaßtes Schreiben Horkheimers an Brill – diesmal mit der Kopie der Antwort Horkheimers an Aron – die Angelegenheit auf: »Auf den Brief Herrn Arons hin habe ich an Herrn Benjamin geschrieben und ihm erklärt, daß ich diese ganze Angelegenheit im Hinblick auf sein Verhältnis zum Institut recht bedauerlich finde. Er ist mit dem Institut seit vielen Jahren verbunden, und es wird, wenn er sich das ganz reiflich überlegt, wohl nicht in seinem Sinne liegen, daß Herr Aron, dessen Kenntnis der besonderen Verhältnisse immerhin erst kurzen Datums ist, mir gegenüber so mutig für ihn eintritt. Ich habe hinzugefügt, daß, wie die meinem letzten Brief beigefügte Liste zeigt, die Redaktion sich auch inhaltlich Ihren Maßnahmen im wesentlichen angeschlossen hat. Formell waren Sie schon deshalb im Recht, weil Sie von mir den Auftrag hatten, jene Stellen zu streichen, die Ihnen besonders exponiert erschienen. Den Durchschlag meines Briefes an Herrn Aron füge ich, mit der Bitte um Vernichtung nach Einsichtnahme, bei. Es wird jetzt, nachdem Sie von uns aus vollständig gedeckt worden sind, für Sie nicht allzu schwierig sein, das Nötige zu einer möglichst raschen Entspannung zu tun. Vielleicht besprechen Sie das mit Herrn [Rudolf] Schröder, der ja Aron recht gut kennt. Nicht verhehlen dürften Sie diesem gegenüber, daß Arons Auftreten in diesem Falle besonders wenig angemessen war. Wenn Herr Benjamin mit uns

eine Meinungsverschiedenheit hat, so sollte Herr Aron fühlen, daß es nicht seine Sache ist, ihn bei uns zu vertreten. Nicht nur, was diesen Aufsatz Benjamins, sondern was seine ganze gegenwärtige Existenz betrifft, hat es das Institut nicht verdient, seinetwegen kritisiert zu werden. Vielleicht versteht Herr Schröder, dies Herrn Aron beizubringen. Besonders bedaure ich es, daß Herr Aron es für richtig hielt, Ihnen diesen letzten Brief zu diktieren.« (19. 3. 1936, Horkheimer an Brill) Der Brief Horkheimers an Aron hat folgenden Wortlaut: »Ihre Zeilen vom 12. März« (s. 995 f.) »habe ich erhalten und danke Ihnen bestens für Ihre Mitteilungen. Über das Grundsätzliche werden Sie sich wohl am besten persönlich mit Herrn Pollock unterhalten. Heute möchte ich nur auf einen Umstand hinweisen, der vielleicht bei der Beurteilung von einigem Nutzen sein wird. Ich habe selbstverständlich Wert darauf gelegt, daß Ihnen der Aufsatz Herrn Benjamins vorgelegt wird, damit im französischen Teil der Zeitschrift keine Formulierungen erscheinen, die Sie aufgrund Ihrer Kenntnis der französischen Leser für unerwünscht halten. Daß die Redaktion es sich im übrigen vorbehält, Formulierungen eines Autors, die ihrer Meinung nach für unser Organ nicht tragbar sind, abzuändern oder zu streichen, wird Ihnen gewiß nicht als unrichtig erscheinen, vorausgesetzt, daß dem Autor vor der endgültigen Drucklegung eine Möglichkeit zur Rückäußerung gewährt wird. Im Falle Benjamins ist dies bereits geschehen. Was den Inhalt der hier infrage stehenden Änderung angeht, so sind sie bei Herrn Brill auf meinen Wunsch zunächst nur vorläufig vorgenommen worden. Ich war gezwungen, ihn damit zu beauftragen, weil sonst der Benjaminsche Aufsatz, entgegen seinem und meinem Wunsch, nicht mehr in dieses Heft hätte aufgenommen werden können. Da Änderungen sonst nicht die Sache von Herrn Brill sein können, so hatte ich ihm zu diesem Zweck einige Richtlinien gegeben und vor allem erklärt, daß der erste Abschnitt nicht erhalten bleiben könnte. Soweit ich mich entsinne, habe ich dies Herrn Benjamin mitgeteilt, dem Übersetzer habe ich es jedenfalls gesagt. Die Redaktion hatte sich eine nachträgliche Revision der Brillschen Änderungen vorbehalten und stellte inzwischen fest, daß sie im wesentlichen seine Korrekturen übernehmen konnte. Es freut mich, daß Sie den Rang des Schriftstellers Benjamin so hoch einschätzen. Seine Beziehungen zum Institut haben eine lange Geschichte, und aus meinem Verhalten ihm gegenüber seit dem Beginn der Emigration vermögen Sie zu ersehen, daß es eines besonderen Hinweises darauf nicht erst bedurfte. Ich bin überzeugt davon, daß Sie, bei nochmaliger Prüfung der Angelegenheit, die vorgesehenen Änderungen vielleicht zwar bedauerlich, jedenfalls aber nicht lächerlich finden werden, wenn Sie bedenken, daß unsere Zeitschrift nicht allein für

französische Leser bestimmt ist und daher auch noch anderen Erwägungen unterworfen werden muß als denen, die für eine ausschließlich französische Zeitschrift maßgebend sein würden. Ich gebe mich auch der Hoffnung hin, daß Sie nach meinen obigen Ausführungen das Verhalten Herrn Brills besser begreifen werden. Es ist meine persönliche Bitte, daß Sie es Herrn Brill nicht entgelten lassen, wenn er in dem subjektiv ehrlichen Bestreben, meinen Absichten zu entsprechen, Ihrer Ansicht nach einen objektiven Irrtum begangen hat. Weitere Mißverständnisse werden ja wohl durch die Regelung der Kompetenzen, wie sie in meinem letzten Brief umrissen ist« (s. 993 f.) »und von Herrn Pollock noch näher ausgeführt werden wird, vermieden werden. Im übrigen denke ich, daß auch Ihnen, ähnlich wie uns hier, die sorgfältige Erledigung der dortigen Geschäfte, soweit sie in den regelmäßigen Aufgabenkreis Herrn Brills gehören, angenehm aufgefallen ist. Wegen der technischen Herrichtung des Artikels Benjamin brauchen Sie sich nicht mit Alcan in Verbindung zu setzen. In dem von uns hier korrigierten, für die Druckerei bestimmten Exemplar, das voraussichtlich nächste Woche hier abgeht, sind auch die Nummern der Abschnitte, die jetzt nur bis XIX gehen, eingesetzt. Es wird freilich notwendig sein, daß die Arbeit dann, bevor sie bei Alcan abgegeben wird, noch hinsichtlich der französischen Rechtschreibung verantwortlich durchgesehen wird. Indem ich annehme, daß diese Angelegenheit nun einer befriedigenden Regelung zugeführt wird, danke ich Ihnen für Ihre Freimütigkeit, mit der Sie mir berichtet haben.« (19. 3. 1936, Horkheimer an Aron) Wenige Tage später war Horkheimer im Besitz des Schreibens von Brill, das die bereits verbesserte Atmosphäre im Pariser Bureau vermeldete. Er antwortete: »Ihre Briefe vom 16. März sind eingetroffen. Mein Wunsch, daß Sie das Ihrige tun, um die Spannungen zu mildern, war also erfüllt, bevor mein Brief eintraf, und ich danke Ihnen dafür. Ich nehme an, daß mein an Herrn Aron gerichteter Brief die Situation weiter verbessern wird. Sollte dies etwa nicht der Fall sein, so bitte ich um Ihren weiteren Bericht. Jetzt bleibt noch die Angelegenheit Benjamin. Ich habe heute einen Brief von ihm erhalten,« (s. 996 f.) »der stark an den Ton eines rechtgläubigen Moslems unmittelbar nach einer mutwilligen Verunreinigung der Hagia Sophia erinnert. Ich nehme an, daß mein letzter recht energischer Brief an Benjamin inzwischen bereits eine Wirkung ausgeübt hat. Ich empfehle jedoch, diese Wirkung noch durch eine persönliche Aussprache zu ergänzen, in der Sie von Ihren durch die Beilegung des Konfliktes mit Aron bewiesenen diplomatischen Fähigkeiten weiteren Gebrauch machen. In einem einzigen Punkte hat Herr Benjamin mit seiner Beschwerde recht: Abgesehen von dem ganzen Problem der Änderungen, wurde

das Manuskript in einem technisch schlechten Zustand an die Druckerei abgeliefert, u. a. sind sogar einzelne Kapitelnummern nicht gesetzt worden. In einer heute« (lt. Briefdatum nicht am 26., sondern am 27. 3.) »an ihn abgegangenen Nachricht habe ich ihm zugestanden, daß es sich hier um eine Nachlässigkeit handelt, die wir bedauern. Sicher werden Sie aufgrund der Erklärung, daß alle Sorgfalt auf die Korrektur verwandt wird, auch mit Benjamin wieder in eine erträgliche Beziehung kommen. Sie werden ihm auch die Revision zu lesen geben, sodaß er nicht befürchten muß, bei dem Druck neue Überraschungen durch technische Fehler zu erleben.« (26. 3. 1936, Horkheimer an Brill) Wenn Horkheimer den eigenen Brief an Benjamin Brill gegenüber als »recht energisch« akzentuierte (ein Brief, der selber schon eine Ungerechtigkeit gegen Benjamin ausdrückte – zuletzt wohl, weil Horkheimer durch Arons Auftreten irritiert, wenn nicht verletzt war, was Benjamin dann, unschuldigerweise, entgelten mußte), so sicherlich auch deshalb, weil er den diplomatischen Eifer Brills weiter stacheln wollte: dessen Bemühungen waren fraglos unentbehrlich, sowohl um die Situation im Pariser Bureau zu normalisieren, als namentlich Benjamin zu versöhnen, der, in der schwierigen Lage eines Autors und im Verkehr nur mit Vertretern des spiritus rector, statt mit diesem selbst, dem Unverständnis von Mittelsleuten sich ausgesetzt fühlen mußte. – Die Nachricht Horkheimers an Benjamin lautet: »Ihr Brief vom 14. ist heute eingetroffen. Meine Ansicht über die Streichung habe ich bereits in meinem Schreiben vom 19. März mitgeteilt. Was die Kapitelzählung und andere technische Mängel betrifft, so stimme ich mit Ihnen darin überein, daß es sich hier um eine Nachlässigkeit handelt, die in der Zukunft keine Wiederholung finden soll. An Herrn Brill hatte ich darüber schon geschrieben, bevor Ihr Brief eingetroffen war. Sie dürfen überzeugt sein, daß alle diese Fehler bei der Korrektur hier berichtigt worden sind. Außerdem werden Sie selbst die Revision zu sehen bekommen, sodaß beim Druck sich keine Überraschungen ereignen können. Sie werden sich, wie ich hoffe, schließlich davon überzeugen, daß alles geschieht, damit Ihre Arbeit in einer würdigen Form erscheint.« (27. 3. 1936, Horkheimer an Benjamin) Noch ehe diese Nachricht an Benjamin gelangt war, hatte er, am 28. März, in Beantwortung jenes Horkheimerschen Briefes, dem die Änderungsvorschläge der New Yorker Redaktion beigegeben waren (s. 999 f.), nach New York telegraphiert: *Änderungen einverstanden – Benjamin.* (Telegramm vom 28. 3. 1936, Benjamin an Horkheimer) Am folgenden Tage ließ er dem Telegramm diesen Brief nachfolgen: *»Lieber Herr Horkheimer, Sie werden längst im Besitz meines Kabels sein. Hiermit will ich Ihnen nur nochmals Ihre freundlichen*

Zeilen vom 18. d. M. bestätigen. Ihre Hinweise sind für mich natürlich maßgebend. Ich bin mir bewußt, daß die Sachlage, auf Grund deren Sie sie geben, eine sehr komplexe ist. Und Sie wissen, daß es mir niemals an Einsicht in die besondere Bedingtheit der Arbeit gefehlt hat, die der Zeitschrift obliegt. Ich bin demnach mit Ihren sämtlichen Änderungen einverstanden. Sie werden sich technisch wohl leicht bewerkstelligen lassen. Schwieriger dürfte die Retablierung der Kapitelabsätze samt der Kapitelzählung sein. Auf diese kann, wie ich glaube, unter keinen Umständen verzichtet werden, wenn nicht die Verständlichkeit der Arbeit in Frage gestellt werden soll. Ich vermute, man wird sich mit einem der Leiter von Alcan unmittelbar in Verbindung setzen müssen, um die Korrekturen zum guten Ende zu führen. Sehr lieb wäre mir, wenn ich etwa 150 Sonderdrucke bekommen könnte. Das würde der Verbreitung der Arbeit hier sehr förderlich sein. Ihre Bedenken gegen eine besondere die Übersetzung betreffende Vorbemerkung leuchten mir ein. Ich möchte auf sie verzichten. [...] Es tut mir leid, daß Ihnen durch mein – ich hoffe verzeihliches – Mißverständnis zusätzliche Mühe erwachsen ist, und ich danke Ihnen besonders für dessen Aufklärung in dem Geist unserer freundschaftlichen Zusammenarbeit. Ihre und Ihrer Frau Grüße erwidere ich herzlichst. Ihr Walter Benjamin. (29. 3. 1936, an Horkheimer) Einen Tag später bereits hielt er den ergänzenden Brief Horkheimers vom 19. März (s. 1006 ff.) in Händen. Sogleich antwortete er: Eben erhalte ich, vier Tage nach Ihrem Schreiben vom 18. d. M., Ihren Brief vom 19. d. M. Aus dem beiliegenden von mir sehen Sie – was Sie, wie ich hoffe, schon aus dem Kabel entnommen haben – daß ich alles tue, was in meinen Kräften steht, um das alte Vertrauen des Instituts zu mir wieder herzustellen. Es tut mir besonders leid, daß Aron durch seinen Brief die Lage kompliziert hat. Ich habe ihm schon nach Erhalt Ihres ersten Briefes, sowie ich wußte, daß die Vorschläge von Brill ihrem Hauptinhalt nach von Ihnen bestätigt werden, mein Einverständnis mit den Änderungen mitgeteilt. Wenn etwas mir die gegenwärtige Konstellation, die mich, wie Sie sich denken können, aufs tiefste betrifft, erträglicher macht, so ist es Ihre Einsicht, daß die Äußerung von Aron ohne meinen Willen erfolgte. Als ich die Korrekturen bekam, war ich zunächst durch Alcans Unterdrückung der Kapiteleinteilung sehr beunruhigt, und das umso mehr, als Brill mir versichert hatte, eingreifendere Änderungen am Satz seien nach den Abmachungen mit der Druckerei nicht möglich. In dieser Situation glaubte ich mich zunächst mit dem Büro in Verbindung setzen zu müssen. Bei dieser Gelegenheit erfuhr Aron von den Korrekturen, die Brill vorgenommen hatte. Ich bedauere diese Verwicklung sehr. Nach Rücksprache mit Aron bin ich sicher, daß auch

er sie bedauert. Und wenn ich sage: ich bin gewillt, das Mißverständnis wieder gutzumachen, so halte ich an der Hoffnung fest, Sie selbst möchten sich inzwischen überzeugt haben, daß es sich in der Tat um ein solches einzig und allein handelt. In diesem Sinne habe ich mich, wie Sie es mir nahelegen, noch heute mit Brill verständigt, und ich darf aussprechen, daß mit dieser Verständigung alle Garantien für die Zukunft gegeben sind. Lassen Sie mich mit der Hoffnung schließen, das treue Bild, das Sie von meiner Beziehung zu Ihnen und von meinem Verhältnis zum Institut bisher hatten, möchte aus diesen Vorgängen ohne Trübung wieder zu Tage treten. (30. 3. 1936, an Horkheimer) Am selben Tage hatte Brill berichtet: »Ich danke Ihnen für Ihre beiden persönlichen Briefe vom 19. ct., deren Einlagen ich nach Kenntnisnahme wunschgemäß vernichtet habe. Nachdem sich nun auch gestern Benjamin entschuldigt hat (es ist mir fast schwerer gefallen, diese Entschuldigung anzunehmen als den unverdienten Vorwurf),« (– Bemerkungen wie diese beweisen Brills Integrität und jedenfalls soviel, daß er alles andere als ein unbeteiligt funktionierender Mittelsmann war –) »ist der Zwischenfall restlos erledigt, was Ihnen auch Arons Brief von neuem beweist« (s. 1014 f.). »Ich kann Ihnen garnicht sagen, wie froh ich darüber bin; nicht nur wegen der beteiligten Personen, sondern auch im Interesse einer gedeihlichen Arbeit. Deshalb als Epilog nur ganz kurz das Folgende: 1) Herzlichen Dank für Ihre Vermittlung in dieser Sache, ohne die eine Beilegung – obgleich ich im Recht war – schwierig gewesen wäre. 2) Mein aufrichtiges Kompliment, daß Sie, ohne daß ich Sie darauf hingewiesen habe, gemerkt haben, wie entsetzlich meine Situation war, daß A[ron] mir diesen ›Anklage‹brief diktierete. Ich glaube, daß der Ausdruck ›sadistische Quälerei‹ dafür nicht zu stark ist. Dagegen möchte ich Ihren Vorschlag«, (im Brief Horkheimers vom 19. 3. 1936) »daß A. sich für seine Korrespondenz eine Schreibkraft engagiere, nicht annehmen. Ich nehme diese Mehrbelastung gern auf mich, da ich nur auf diese Weise im Bilde bleiben kann, was sich hier abspielt. Auch mit Herrn Schröder möchte ich, entgegen Ihrem Vorschlag, über den Fall Benjamin nicht mehr sprechen, da die Sache ja erledigt ist und ich jede Möglichkeit von Zwischenträgereien – selbst in der besten Absicht – ausschließen möchte. Schröder hat sich gut erholt, scheint sich gut einzuarbeiten und wird Ihnen wohl selbst in diesen Tagen einige Zeilen schreiben. 3) Ihr ›Benjamin-Brief: An dem Zustand des Manuskriptes, der abscheulich und unter aller Kritik war, trifft mich keine Schuld. B[enjamin] hatte mir versprochen, einen Teil der ihm bewilligten Fristverlängerung dazu zu verwenden, das Manuskript tadellos in Ordnung zu bringen und hat mich dann am letzten Tag mit einem Manuskript in dem Ihnen

bekannten Zustand überrascht. Auch hinsichtlich grammatischer und orthographischer Fehler trifft mich kein Vorwurf: Die Herren Benjamin, Aron, Honigsheim und Schröder haben das Manuskript (zuerst jeder für sich und dann alle gemeinsam) durchgesehen und corrigiert, sodaß ich mich mit diesen Dingen nicht beschäftigt habe. Daß ich bei ähnlichen Fällen in Zukunft dafür sorgen werde, daß solche Dinge nicht mehr vorkommen werden, versteht sich von selbst. Schließlich noch eine kurze Bemerkung zum Aron'schen Brief von heute: Es war natürlich völlig ausgeschlossen, daß ich Benjamin um Genehmigung der Striche fragte. Er hätte niemals eingewilligt, die Indruckgabe evtl. verweigert, und es hätte Scherereien und unverantwortliche Verspätungen gegeben. Das kann ich natürlich weder Aron noch Benjamin sagen und habe Aron deshalb (des Friedens wegen) zugegeben, daß durch vorherige Benachrichtigung B[enjamin]s der Zwischenfall vielleicht vermieden worden wäre.« (31. 3. 1936, Brill an Horkheimer) Die auf die Angelegenheit Benjamins bezüglichen Passagen im Schreiben Arons lauten: »J'ai bien reçu votre lettre du 19 ct. et je vous en remercie. Comme vous me le dites, vos explications changent beaucoup l'aspect de la question, et je jugerais aujourd'hui l'affaire autrement. J'ai pris l'initiative de ma lettre du 12 à la suite d'une conversation avec M. Benjamin qui m'avait paru très affecté par les changements apportés à son article. J'ajoute qu'il ne m'avait pas demandé d'intervenir. J'ai cru devoir le faire puisque aussi bien vous m'aviez engagé à m'adresser directement à vous, s'il venait à se produire un incident quelconque. Mon irritation tenait à un fait et à plusieurs malentendus: Un fait, M. Brill ayant reçu directement vos instructions ne m'avait pas tenu au courant. Nous sommes tombés d'accord l'un et l'autre que, en pareil cas, il est préférable de se renseigner mutuellement, même lorsqu'il n'y a pas lieu à délibération. Malentendus: J'avais cru comme M. Benjamin que vos instructions avaient eu un caractère vague et général et que M. Brill les avait dépassées ou du moins étroitement interprétées. En ce cas, en effet, il aurait convenu puisque l'accord n'avait pu se faire avec l'auteur d'en discuter en commun. Je crois comprendre d'après votre lettre que la suppression du premier chapitre avait été expressément indiquée par vous. Vous pensez bien que, si je l'avais su, je me serais garde d'intervenir. Il en va de même pour le reste: Je croyais que les changements étaient faits en tenant compte des susceptibilités du public français. Et c'est pourquoi j'ai exprimé l'opinion que ces changements n'étaient pas indispensables. Je ne connais pas assez les conditions américaines ou même plus généralement étrangères pour porter un jugement valable de manière générale. Le droit d'une rédaction à réviser un manu-

scrit ne saurait être mis en question. Ma protestation visait la forme (la décision avait été prise après le départ de M. Benjamin) et, d'autre part, elle visait la personne qui avait été chargée de cette tâche délicate. Et sur ce dernier point, j'avais tort puisque M. Brill avait été chargé uniquement d'une révision provisoire. Je pense donc qu'il ne reste plus rien de ce regrettable incident, dont ma lettre du 16 vous avait déjà montré qu'il n'était pas aussi grave que vous aviez pu le craindre d'après les termes excessifs de ma première lettre. [...]

En ce qui concerne le travail de l'Institut, il n'y a pas de difficulté. Je relirai l'article de Benjamin avant de partir et on peut emporter même dans le Midi des livres à critiquer.» (31. 3. 1936, Aron an Horkheimer)

Damit und mit der Erwiderung Horkheimers auf Benjamins Telegramm schien die Angelegenheit bereinigt; Horkheimer hatte geschrieben: »Mit Ihrem Telegramm haben Sie mir eine große Freude bereitet. Ich hoffe, daß Sie sich inzwischen auch mit Herrn Brill verständigt haben und kann Ihnen meinerseits versprechen, daß ich alles tun werde, damit solche Mißverständnisse sich nicht wiederholen.« (2. 4. 1936, Horkheimer an Benjamin)

Alles weitere schien wie von selbst sich zu machen: »Die ›Strich-‹ Angelegenheit ist nun völlig beigelegt, was ich Ihnen bereits geschrieben habe. Die Placards sind heute morgen eingelaufen, Benjamin ist bereits verständigt; ich hoffe, daß wir seine speziellen Korrekturen am Montag (es ist Samstag Abend) morgen lesen, Aron wird dann am Montag Nachmittag das Französische revidieren, sodaß die Placards am Dienstag abgegeben werden.« (4. 4. 1936, Brill an Horkheimer)

Am Dienstag jedoch sah die Situation wieder anders aus. Brill telegraphierte an Horkheimer: »Benjamin verlangt unzählige Änderungen. Hierunter Italiques statt Sperrungen. Wünscht weitere Anmerkungen insgesamt 66 Zeilen teils inhaltsfraglich. Geplante Anmerkung Seite 46« (wohl 47 f. in J¹ [s. 1268] = 717 f.) »Exposition auf Horkheimers Anregung kabela.« (Telegramm vom 7. 4. 1936, Brill an Horkheimer)

Tags darauf telegraphierte Horkheimer zurück: »Benjamin Italic statt Sperrungen einverstanden weil platzsparend. Genehmigt weitere Änderungen insofern Aufsatz trotzdem Seite neunundsechzig« (wohl 68 in J¹) »abschließt. Einholt wegen fragwürdiger Stellen Pollocks Zensur. Sendet sofort hierher Verzeichnis sämtlicher vorgenommenen Änderungen.« (Telegramm vom 8. 4. 1936, Horkheimer an Brill)

Eine Besprechung wurde einberufen, die, in Anwesenheit Friedrich Pollocks (der inzwischen aus New York in Paris eingetroffen war), Benjamins, Schröders und Brills, am 11. April stattfand. Ergebnis dieser Besprechung, die offenkundig sachlich und befriedigend für die Beteiligten, namentlich für Benjamin, verlief, war die Einigung auf die definitive Druckgestalt, die die französische

Fassung der Reproduktionsarbeit im 1. Heft des Jahrgangs 1936 der »Zeitschrift für Sozialforschung« erhalten sollte und dann in der Tat auch erhielt. Die diesbezüglichen Vereinbarungen sind durch ein Protokoll belegt, das Brill schon am Tage der Besprechung Horkheimer nach New York sandte: »In der Anlage übersende ich Ihnen [den] Durchschlag einer Aktennotiz, aus der Sie das Ergebnis der heute Nachmittag gehaltenen Unterredung mit Benjamin ersehen. Ich darf bei dieser Gelegenheit Sie nochmals bitten, die Korrektur des betr. Prospektes möglichst umgehend vornehmen zu wollen, da wir ihn sowohl für die Propaganda der Zeitschrift als auch für die B[enjamin]schen Separata benötigen.« (11. 4. 1936, Brill B[ureau] d[e] P[aris] an das Institut New York) Das beigeschlossene Protokoll hat folgenden Wortlaut: »Besprechung am 11. April 1936 im Bureau de Paris. – Anwesend Herr Pollock, Herr Benjamin, Herr Schröder, Herr Brill – Bezüglich des Benjaminschen Artikels für 1936/1 wurde Folgendes festgelegt: 1. Auf Wunsch von Herrn Benjamin werden die Sperrungen durch italiques« (i. e. Kursive) »ersetzt; Einverständnis von Herrn Pollock hierzu wurde trotz der dadurch entstehenden Mehrarbeit und Mehrkosten erteilt im Hinblick auf die große propagandistische Bedeutung des Artikels für die Zeitschrift. 2. Es wurde ferner festgelegt, daß der Zwischenraum zwischen Kapiteln zwei Zeilen betragen soll, derjenige zwischen anderen Absätzen eine Zeile. Es entsteht dadurch ein Zeilenmehrbedarf von $17 \times 2 = 34$ Zeilen für die Kapitelabsätze und $28 \times 1 = 28$ Zeilen für die anderen Absätze, zusammen also rund 62 Zeilen. Der durch den italiques-Satz eingesparte Raum beträgt 35 Zeilen. Wegen der restlichen Differenz soll versucht werden: Entweder den Satzspiegel um eine Zeile pro Seite zu vergrößern, oder den Durchschuß innerhalb des B.schen Artikels zu verringern; falls dies nicht ausreicht, werden einige Besprechungen herausgenommen, und zwar zuerst die von NY mit Brief vom 27. März bezeichneten, und wenn auch dies nicht ausreicht, andere, von Herrn Pollock zu bezeichnende. Diese letzteren werden aus dem ökonomischen Teil genommen, der eine Note erhält, daß in Anbetracht der Mandelbaum'schen umfangreichen Besprechung [s. Zeitschrift für Sozialforschung 5 (1936), 99–103] der ökonomische Teil diesmal erheblich gekürzt werden mußte. 3. In Anbetracht des Raummangels wurde von einer Aufnahme der von Benjamin nachträglich gewünschten Anmerkungen« (vermutlich einer Anzahl der in die »Zweite Fassung« eingegangenen) »Abstand genommen; von einer ursprünglich in Erwägung gezogenen Streichung einer bereits vorhandenen Anmerkung wurde abgesehen« (wohl der umfangreicheren im Abschnitt VI des französischen Texts; s. Zeitschr. f. Sozialforsch., 1936/1, 47 f.; entsprechend Anhang, 717 f.,

Anm. 3). »4. Damit jegliches Mißverständnis bei Indruckgabe ausgeschlossen ist, wird Herr Benjamin zusammen mit Herrn Brill die vorzunehmenden Änderungen mit Mandel besprechen. Herr B. lehnt ausdrücklich irgendwelche Verantwortung für evtl. trotz Rücksprache vorkommenden Fehler ab. 5. Im Hinblick auf die große propagandistische Bedeutung dieses Artikels für die Zeitschrift soll ausnahmsweise eine Sonderdruck-Auflage von 200 Stück angefertigt werden. Aus den gleichen Gründen wird ein Spezialumschlag angefertigt. Alcan soll nach den unter 6) gegebenen Richtlinien Einbandmuster herstellen, die außer NY und Herrn Pollock auch Herrn Benjamin vorzulegen sind, dessen evtl. Wünsche nach Möglichkeit berücksichtigt werden sollen. 6: Der Einband des Sonderdruckes« (= J²; s. 1268) »wird wie folgt aussehen: Seite 1: Autor und Titel des Aufsatzes, nebst einem Zusatz, der ungefähr lautet: *Extrait de la Zeitschrift für Sozialforschung, publiée par Max Horkheimer au nom de l'Institut de Recherches Sociales*. Seite 2: Entspricht der ersten Seite des an Herrn Horkheimer geschickten Dreisprachen-Prospektes von Alcan. Seite 3: Entspricht der zweiten Seite des vorerwähnten Prospektes. Der freibleibende Raum soll durch die Erscheinungsdaten (genau wie in den grünen Blättern, zweite Seite, a. E., der zuletzt angefertigten Sonderdrucke Horkheimer) ausgefüllt werden. Seite 4: Entspricht der vierten Seite des vorerwähnten Prospektes, aber ohne *Bulletin de commande*.«

Diesen Vereinbarungen gemäß ging die Reproduktionsarbeit unter dem Titel *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* bei Alcan endgültig in Satz. Wenige Tage später schrieb Benjamin an Kitty Marx-Steinschneider: Es wird Sie nicht verwundern, wenn ich windstille Stunden wähle, um Ihnen von mir zu erzählen. Die sind nicht häufig und brauchen es nicht zu sein. – Es ist inzwischen Frühling geworden; das Lebensbäumchen indessen kümmert sich garnicht um die Jahreszeit, weigert sich, die geringsten Blüten zu tragen und bildet allenfalls kleine Früchte. Einige wenige Naturfreunde schauen zu deren letzter hinauf [scil. der Reproduktionsarbeit], die Ihnen ja bereits angesagt worden ist. Sie wird Ihnen in französischer Textverpackung in ungefähr einem Monat ins Haus kommen. Was die Naturfreunde angeht, so ist es ein zusammengewürfeltes Grüppchen – bestehend aus einigen Emigranten, ein oder zwei französischen Amateuren, einem Russen, der den Kopf zu der Sache schüttelt und einigen Personen verschiedenen Herkommens und Geschlechts, die weniger der Frucht als dem Bäumchen Neugier bezeigen. – In diesem Sinnbildchen erhalten Sie einen ziemlich genauen Begriff von den derzeitigen Produktionsbedingungen. Eigentlich gesprochen hat erst die Leitung der ungemein schwierigen Übersetzungsarbeit, dann die Bereinigung redaktioneller und technischer Verwickelungen

in den letzten zwei Monaten den Hauptteil meiner Kraft (wenn schon nicht meiner Zeit) beansprucht. Für vielen Verdruß, der mit solchen Interventionen fast immer verbunden ist, bin ich durch den Reiz entschädigt, der mit der Beobachtung der frühesten, an charakteristischer Prägung oft der spätern gleichsam offiziell überlegenen, Reaktionen auf eine derartige Arbeit verbunden ist. Ich hätte fast Grund, aus ihnen zu schließen, daß sie dort, wohin sie zuständig ist, in Rußland, am wenigsten ausrichten wird. Dagegen wird hier einiges in die Wege geleitet, um die Arbeit Gide, Paul Valéry und andern unter den wichtigsten Schriftstellern Frankreichs auf eine ihr entsprechende Weise zu präsentieren. Sie wird ein programmatisches Begleitschreiben erhalten, an dem ich eben jetzt arbeite [dazu s. »Paralipomena und Varia zur zweiten Fassung von *Das Kunstwerk* . . .«, 1049 ff.]. (Briefe, 709 f.) Zwischen Mitte und Ende April hatte Benjamin die letzten Korrekturbögen gelesen. Seine Zufriedenheit mit der Druckgestalt der Reproduktionsarbeit, aber vor allem auch mit der anlässlich von Pollocks Anwesenheit in Paris erfolgten Regulierung seiner persönlichen Verhältnisse, drückte er in einem Dankschreiben an Horkheimer aus: *Ich habe Ihnen noch vielmals für Ihren Brief vom 21^{ten} April zu danken und freue mich, daß Sie seit meinem Telegramm alles bereinigt wußten. Inzwischen sind die ergänzenden Briefe längst in Ihrer Hand. Nun habe ich seit kurzem die neuen Korrekturen erhalten. Sie stellen ein ausgezeichnetes Satzbild – jedenfalls genau dasjenige dar, das mir von Anfang an für diese Arbeit vorgeschwebt hat. Ich bin sehr froh, daß unsere gemeinsame Sorgfalt – noch zuletzt hat sich Herr Pollock der Sache sehr angenommen – zu diesem Ergebnis geführt hat, das auch in Ihren Augen, hoffe ich, die Mühe vergessen macht. Mit Herrn Pollock habe ich bei seinem zweiten Aufenthalt neben meinen Arbeiten meine persönlichen Verhältnisse noch einmal ausführlich berühren dürfen. Ich habe allen Grund, ihm – und Ihnen, denn es geschah gewiß mit Ihrem Einverständnis – für die Form dankbar zu sein, in der er mir das ermöglicht hat. Er bat mich, Sie nur kurz von der Tatsache dieser Aussprache zu unterrichten und will Ihnen den Inhalt des Gesprächs selbst mitteilen.* (28. 4. 1936, an Horkheimer)

Diese Dankbarkeit zur Maske zu verzerren, hinter der Gefügigkeit sich versteckte, der schließlich ihr Lohn ward, konnte nur solchen einfallen, die über die prinzipiellen, aber auch die besonderen historischen und geographischen Schwierigkeiten sei's geflissentlich, sei's ahnungslos hinwegsehen, unter denen wissenschaftliche und redaktionelle Kooperation in »neuen organisatorischen Formen« (1007 f.) wie denen des Instituts und der Zeitschrift für Sozialforschung sich vollzog – Formen, die bei aller Differenz und Empfindlichkeit von Individuen

dennoch die »grundsätzliche Solidarität« (1008) des um kritische Theorie der Gesellschaft bemühten Kollektivs selber bewährten. An dieser von Horkheimer wie von Benjamin stets wieder bekundeten Solidarität können auch die Differenzen nicht zweifeln machen, die bei der Bemühung um eine publikable Gestalt der Reproduktionsarbeit aufgetreten waren – so sehr sie in diesem Fall durch die besonderen Umstände verschärft erscheinen. War die redaktionelle Kooperation mit dem Institutsmitglied Benjamin (zur Redaktion der Zeitschrift des Instituts zählten, neben Horkheimer, Erich Fromm, Leo Löwenthal, Herbert Marcuse, Friedrich Pollock u. a. – Adorno erst seit 1938 –) bei der Herstellung des Kunstwerk-Textes durch Komplikationen erschwert, dann deshalb, weil die Intervention gleich zweier nicht unmittelbar zuständiger Mitarbeiter des Pariser Bureaus Benjamin, den Autor und den Mitarbeiter der engeren Gruppe des Instituts, mit Grund irritieren mußte – solange jedenfalls, wie diese Intervention nicht doch, so bei der anscheinend »illoyalen« Brills (s. 996), sich nachträglich als von Horkheimer – und der übrigen Redaktion – autorisiert (s. 993 und 998 ff.), und, so bei der »apologetischen« Arons (s. 992 und 995 f.), als deplaciert herausstellte. Im gleichen Augenblick konnte denn auch, was Benjamin als demütigender und nach Verteidigung förmlich rufender Eingriff vorkam, ihm auf das minder dramatische Ausmaß diskutabler und einsehbarer und deshalb auch explicite von ihm gebilligter Korrekturen (s. 1011 und 1012) sich reduzieren. Offenkundig hatten die »politischen fraglichen Stellen« (991), die in der damals vorgezeichneten Situation eher als politische Reizworte denn als theoretische Begriffe sich auswirkenden Termini »Faschismus«, »Kommunismus«, ja noch »Sozialismus« (der denn freilich erhalten blieb; s. 998); hatten die »politisch exponierten Sätze« (1007) und namentlich der erste Abschnitt der Arbeit, der in einem »wissenschaftlichen Organ« (997) nur zu leicht als »politisches Bekenntnis verstanden werden« (999) und »Pressediskussionen« (997) provozieren konnte, mit der weiteren Folge »ernsthafter Bedrohung« (a. a. O.) der wissenschaftlichen Arbeit des Instituts und seiner einer großen Zahl von Verfolgten und Emigranten gewidmeten Hilfsaktionen; offenkundig hatten die mit alledem verknüpften und nicht leichtsinnig zu erprobenden Risiken längst den Gegenstand mündlicher Unterredungen gebildet. Daher hatte sich, wann immer dann bei den brieflichen Auseinandersetzungen die Rede wieder darauf kam, sehr bald auch das Einverständnis hergestellt, wenn nämlich nur einmal die in der räumlichen wie in der arbeitsteiligen Trennung begründeten »Mißverständnisse« (1012, 1013, 1014) ausgeräumt waren. Davon, daß dieses Einverständnis von etwas anderem als von den gemeinsam auszutragenden, den schwierigen gesamtgesellschaftlichen Arbeitsbedingungen der

Beteiligten erzwungen gewesen wäre, kann schlechterdings nicht die Rede sein. Die Überrepräsentation der Vorgänge bei Herstellung des Kunstverkaufsatzes durch Briefzeugnisse arbeitsorganisatorischen und redaktionellen Charakters und das Manko an Belegen inhaltlicher Diskussion verfälschen nur zu rasch den Eindruck zuungunsten jenes treueren »Bildes« von Benjamins »Beziehung zu Horkheimer« und seinem »Verhältnis zum Institut«, von dem er selber schon Ende März 1936 sich erhoffte – und wahrlich sich versprechen konnte –, daß es »aus diesen Vorgängen ohne Trübung wieder zu Tage treten« möchte (1013).

Aufnahme der Arbeit, zweite deutsche Fassung und Bemühungen um Publikation in Rußland sowie um weitere Übersetzungen

Auf Adornos großen Brief vom 18. 3. 1936, mit dem dieser in die inhaltliche Diskussion der Reproduktionstheorie eingetreten war, hatte Benjamin noch im Laufe des März geantwortet: *Haben Sie den herzlichsten Dank für Ihren langen und aufschlußreichen Brief vom 18^{ten}. Er eröffnet eine Fülle von Perspektiven, deren gemeinsame Erforschung zum Gespräch ebenso sehr einlädt, wie sie sich dem brieflichen Gedankenaustausch gegenüber spröde erweist. Darum soll für den Augenblick nur Eines ausgesprochen sein: Die Bitte, doch eingehend zu überlegen, ob Sie es nicht würden ermöglichen können, Ihre Rückreise über Paris zu legen? Ich halte unsere Begegnung gerade jetzt für erwünschter und fruchtbarer als je. Sie würde mir zudem aus persönlichen Gründen jetzt besonders am Herzen liegen. Wenn wir auch nur zwei Tage zu unserer Verfügung hätten, so könnte das der Arbeit von Monaten förderlich sein. Schreiben Sie mir ein Wort! Und nehmen Sie auch zum Schluß noch einmal den vorläufigsten Dank für Ihre Zeilen.* (o. D. [Ende März 1936], an Th. W. Adorno) Eine Begegnung zwischen Benjamin und Adorno ist anscheinend nicht zustande gekommen, denn dieser schrieb am 28. Mai aus London: »Es ist eine recht geraume Zeit vergangen, seit wir zuletzt von einander gehört haben. Mein Anteil an dem Schweigen jedenfalls ist einzig der furchtbaren Last an Arbeit zuzuschreiben, die immer noch auf mir liegt. Sehr begierig wäre ich, Ihre Erwiderung auf meinen Brief zur Filmarbeit zu wissen. Es liegt ja unterdes zur Debatte ein anderes Dokument vor, meine Jazzarbeit, deren enge Beziehung zur Ihren ja evident ist – so eng, daß mir daran liegt, festzuhalten, daß die gesamte Konzeption der Arbeit, insbesondere auch die Stelle über den Excentric und die Kritik der vergeblichen Kollektivarbeit im Jazz, früher liegt als meine Kenntnis Ihrer Arbeit. Sie haben unterdessen das Résumé kennengelernt und bei der franzö-

sischen Fassung des Résumés mitgewirkt: dafür möchte ich Ihnen besonders danken. Es wäre mir aber sehr daran gelegen, daß Sie den Text selber, von dem selbstverständlich das Résumé keinerlei Vorstellung gibt, recht bald kennen lernten. Er ist derzeit in Paris in Druck, jetzt wahrscheinlich schon ausgedruckt.« [Er erschien, unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler, in der »Zeitschrift für Sozialforschung« 5 (1936), 235-259] »Lassen Sie sich doch bitte unter Beziehung auf mich einen Abzug geben oder, wenn das nicht tunlich ist, das Schreibmaschinenmanuskript.« (Am Rande dieses ersten Abschnittes des Briefs finden sich folgende drei Notizen von Benjamins Hand: *Filmbriefantwort mit der Stellung zur Jazzarbeit kombinieren. Filmbrief* (scil. vom 18. 3. 1936, S. 1000-1006) *nochmals heranziehen (bei den Arbeitspapieren?)*; *auf die Lücken meiner eigenen Arbeit hinweisen: mangelnde Kritik der kapitalistischen Basis der Filmproduktion und Jazztext*) Gegen Ende des – längeren – Briefes heißt es: »Gestern erhielt ich die Z[eitschrift] f[ür] S[ozialforschung]: zur französischen Fassung Ihrer Arbeit möchte ich mich erst nach genauester Lektüre äußern. Prima vista macht die Übersetzung einen ganz vortrefflichen Eindruck.« (Am Rande die vermutlich auf die unbearbeitet gebliebenen Aufzeichnungen zur ersten und zweiten Fassung des Kunstverkaufsatzes, 1039-1051, zu beziehende Benjaminsche Notiz *Paralipomena*) Im letzten Absatz des Briefes schreibt Adorno: »Gestern sah ich Reinhardts Sommernachtstraum-Film, ein Greuelmärchen, das einen Beweis e contrario für Ihre Theorie und besonders die Werfelstelle darin liefert.« (S. 448, 487 und 721) »Freilich einen sehr dialektischen Beweis: denn die Ambition des Films aufs ›Auratische‹ führt selber unaufhaltsam zur Vernichtung der aura. Ähnlich etwa wie der gefilmte Manet in Anna Karenina. Man muß gestählte Nerven haben, um diese Art der Liquidation zu ertragen.« (Am Rande die Benjaminsche Notiz *Sommernachtstraum*) (28. 5. 1936, Adorno an Benjamin) Benjamin antwortete Anfang Juni: *Diese Antwort auf Ihren Brief vom 28^{ten} Mai, für den ich Ihnen herzlich danke, hat nichts Definitives. Sie werden sehen, daß die sachlich bedeutungsvollsten Probleme in ihr verhältnismäßig am kürzesten kommen. Das hat mehrere Gründe. An erster Stelle steht dabei die Aussicht, welche Sie mir auf eine Begegnung am Monatsende eröffnen. [...] Nachdem der Druck, der so lange infolge meiner ökonomischen Situation auf mir gelegen hatte, sich gelöst hatte, trat das in solchen Fällen nicht Ungewöhnliche ein: die Nerven gaben, im Zustande der Entspannung, nach. Ich fühlte, daß meine Reserven erschöpft waren. [...] Aber brauchen Sie eine Versicherung, daß ich an der Solidarität festhalte, die Sie mir gerade in der letzten Zeit so tief bewährt haben? Ich hatte gehofft, Ihnen heute eine kleine Beilage in Gestalt mehrerer Paralip-*

pomena zu der Filmarbeit anvertrauen zu können. Aber ich habe noch keine Abschrift von ihnen. Im übrigen würden sie in jenen großen Zusammenhang unserer letzten Arbeiten gehören, in den ich nicht eintreten will, ehe ich Ihren Jazzaufsatz gelesen habe, dessen Exposé mir große Erwartungen macht. Leider verfügt das pariser Büro im Augenblick weder über ein Manuscript noch über die Fahnen. Anfang nächster Woche soll mir jedoch der Text zur Verfügung stehen. Bis dahin möchte ich auch ein näheres Eingehen auf Ihren großen Brief über die kunsttheoretische Arbeit (s. 1000–1006) zurückstellen – und lieber noch etwas länger – nämlich bis zu unserer, hoffentlich bevorstehenden, Begegnung. Ich kann mir diesen Brief jedenfalls aus meinen Papieren nicht mehr wegdenken. Seine Positionen sind mir auch da klar, wo sie in Gegensatz zu den meinen treten. Alles Einzelne will auf sehr behutsame Weise ausgemacht sein. Unbedingt einleuchtend ist mir Ihr Hinweis auf Mallarmé, an dessen Werk in der Tat ein ritualfreier und rein dialektischer Aspekt der Kunst, wenn überhaupt, am ehesten zu vergegenwärtigen wäre. [...] Ich habe in der letzten Zeit eine Arbeit über Nikolai Lesskow (s. Bd. 2) geschrieben, die, ohne im entferntesten die Tragweite der kunsttheoretischen [scil. der Reproduktionsarbeit] zu beanspruchen, einige Parallelen zu dem »Verfall der Aura« in dem Umstande aufweist, daß es mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht. (4. 6. 1936, an Th. W. Adorno) In einem Brief vom 30. 6. 1936 ging Benjamin sodann auf das Verhältnis seines Kunstwerk-Aufsatzes zu Adornos Arbeit »Über Jazz« ein: Ich habe Ihren Jazz-Aufsatz in den Fahnen gelesen. Überrascht es Sie, wenn ich Ihnen sage, daß ich ungeheuer erfreut über eine so tiefgehende und so spontane Kommunikation unserer Gedanken bin? Einer Kommunikation, von der Sie mir nicht zu versichern brauchten, daß sie bestanden hat ehe meine Arbeit über den Film Ihnen vorlag. Ihre Betrachtungsweise hat eine Durchschlagskraft und Ursprünglichkeit wie sie nur die vollkommene Freiheit im produktiven Prozeß mit sich bringt – eine Freiheit, deren Praxis bei Ihnen sowohl wie bei mir die tiefgehenden Übereinstimmungen unserer Anschauungsweise gradezu zum sachlichen Beweisstück macht. In Erwartung unserer bevorstehenden Begegnung will ich auf Einzelheiten Ihrer Arbeit kaum eingehen. Immerhin will ich es nicht auf die lange, ja nicht einmal auf die kurze Bank schieben, Ihnen zu sagen wie sehr mir der Komplex »Chockwirkung« im Film durch Ihre Darstellung der Synkope im Jazz erhellt wurde. Ganz allgemein scheint mir, daß unsere Untersuchungen wie zwei Scheinwerfer, die von entgegengesetzten Seiten auf ein Objekt gerichtet werden, Umriss und Dimension der gegenwärtigen Kunst in durchaus neuer und sehr viel folgenreicherer Weise erkennbar machen als das bisher erzielt wurde. Alles – und das heißt vieles –

andere im Gespräch. (30. 6. 1936, an Th. W. Adorno) – Eine andere – briefliche – Reaktion auf die Reproduktionsarbeit erfuhr Benjamin von Alfred Cohn. In seinem – Ende Juni geschriebenen – Dankesbrief, der vor allem auch wegen des Berichts über die Reaktion der parteilich organisierten linken Schriftsteller auf die Kunstwerkarbeit von großem Belang ist, heißt es: *Am meisten von allem, was Du zu meiner Arbeit schreibst, hat mich gefreut, daß Du trotz ihrer neuen, vielfach gewiß auch überraschenden Tendenz ihre Kontinuität mit meinen frühern Versuchen erkannt hast – eine Kontinuität, die wohl vor allem darin begründet ist, daß ich mir durch all die Jahre hindurch einen immer genauern und kompromißlosern Begriff von dem, was ein Kunstwerk ist, zu machen gesucht habe. Mein Versuch, die Arbeit unter den hiesigen emigrierten Schriftstellern zur Debatte zu stellen, war zu sorgfältig vorbereitet, um nicht einen reichen informatorischen Ertrag zu bringen. Dieser war aber nahezu sein einziger. Am interessantesten war das Bestreben der Parteimitglieder un[ter] den Schriftstellern, wenn schon nicht den Vortrag so die Debatte meiner Arbeit zu hintertreiben. Das gelang ihnen nicht und so beschränkten sie sich darauf, die Sache schweigend zu verfolgen, soweit sie ihr nicht ganz fern blieben. Es ist der Instinkt der Selbsterhaltung, der in solchen Fällen die Mängel der Auffassungsgabe kompensiert: diese Leute fühlen ihren so wohl eingespielten belletristischen Betrieb durch mich gefährdet, dürfen sich aber eine Auseinandersetzung mit mir sowohl vorläufig sparen als auf die Dauer nicht zutrauen. Im übrigen dürfen sie sich wohl mit einigem Recht solange in Sicherheit wiegen als auch Moskau das A und O der Literaturpolitik in der Förderung linker Belletristik erblickt, wie die neue Gründung »Das Wort« es mich fürchten läßt. Genaueres über diese Zeitschrift [ihre erste Nummer erschien Juli 1936 in Moskau; Benjamin versuchte im Mai, die unterdessen wohl abgeschlossene, eher zu diesem Zweck eigens abzuschließende »Zweite Fassung« der Reproduktionsarbeit beim »Wort« unterzubringen; s. 1026] werde ich in kurzer Zeit von Brecht, der mit [Lion] Feuchtwanger und [Willi] Bredel zu ihrem Redaktionskomitee gehört, vernehmen. Ich denke, daß ich im Laufe des Juli nach Dänemark [scil. zum Sommeraufenthalt bei Brecht in Svendborg] fahre. (Briefe, 715 f.) Begierig zeigte sich auch Horkheimer, von den ersten Wirkungen der Reproduktionsarbeit zu erfahren. »Haben Sie »extreme« Äußerungen über Ihren Aufsatz gehört? Ich bin sehr gespannt darauf, wie er bei den Franzosen aufgenommen wird«, heißt es in einem Brief an Benjamin vom 13. 7. 1936. Benjamin, inzwischen in Svendborg, antwortete am 10. August: *Über die Auswirkungen meines Aufsatzes im letzten Heft der Zeitschrift wollte ich Ihnen schon ehe ich den ersten Ihrer beiden Brie-**

fe bekam, kurz schreiben. Die interessanteste habe ich im Wortlaut noch nicht zu Gesicht bekommen. Es ist eine Äußerung von [André] Malraux auf dem Londoner Schriftstellerkongreß vom vorigen Monat, bei dem er das Hauptreferat hatte. [...] Malraux ist vor dem Kongreß auf meine Überlegungen eingegangen und hat mir dies bei einem Zusammentreffen in Paris bekräftigt. Er ging soweit, mir eine genauere Bezugnahme auf den Aufsatz in seinem nächsten, offenbar theoretischen, Buch in Aussicht zu stellen. Natürlich würde ich mich darüber freuen. Man darf aber nicht vergessen, daß Malraux sehr temperamentvoll ist; nicht jeder seiner oft impulsiven Vorsätze kommt zur Ausführung. Der Aufsatz hat weiter Anlaß zu einer Aussprache zwischen Jean Wahl und Pierre Jean Jouve, der ein bedeutender Dichter ist, gegeben. Ich war nicht zugegen; es ist mir davon berichtet worden. Der Buchhändler Ostertag vom Pont de l'Europe erzählte mir, das Heft der Zeitschrift sei, mit Hinweis auf meinen Aufsatz, mehrfach bei ihm gekauft worden. Schließlich weiß ich, daß Jean Paulhan, der Redakteur der N[ouvelle] R[evue] F[ranaçaise], nachhaltig auf die Arbeit hingewiesen worden ist. Man hat ihm nahe gelegt, in seiner Zeitschrift mit einer Notiz auf sie einzugehen. Ob er es tun wird, ist mir zweifelhaft. Der Kreis um die NRF ist von jener Impermeabilität, die eine ganz bestimmte Art von Zirkeln seit jeher, und dreifach, wenn es literarische sind, kennzeichnet. (Briefe, 716 f.) Am 11. August schrieb er an Kraft. Der Brief gibt unter anderem Aufschluß über Benjamins Bemühungen, die seit Januar 1936 erfolglos angestrebte Publikation der Reproduktionsarbeit in Moskau, jetzt durch Brechts Vermittlung, doch noch zu erreichen. Gestern traf das zweite Heft des »Wort« [...] hier ein. Brecht war, wie Sie sich denken können, sehr unwillig in dem ungezeichneten und daher die Verantwortlichkeit der Redaktion, der auch er angehört, angehenden »Vorwort« einige sehr törichte und respektlose Worte über Kraus [anläßlich seines Todes am 12. Juli 1936] zu lesen. [...] Ob unter Umständen wie den angedeuteten die Redaktion des »Wortes« ihre gegenwärtige Zusammensetzung lange beibehalten wird, weiß ich nicht. Ich wäre daran interessiert, daß sie es wenigstens solange tut, bis der Versuch, den nur Brecht unternehmen kann, meine Arbeit über das »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« in deutscher Fassung dort erscheinen zu lassen, gemacht worden ist. (Briefe, 720 f.) Diesem von Benjamin erhofften Versuch – wie Brecht selbst über die Reproduktionsarbeit dachte, darüber belehrt eine Eintragung im unterdessen veröffentlichten »Arbeitsjournal«, die, wäre sie Benjamin bekannt gewesen, ihn jeglicher Illusion beraubt hätte: »b[enjamin] hat das«, »was er a u r a nennt« und daß »diese [...] in letzter zeit im zerfall sein [soll]«,

»bei der analyse des films entdeckt, wo aura zerfällt durch die reproduzierbarkeit von kunstwerken. alles mystik, bei einer haltung gegen mystik. in solcher form wird die materialistische geschichtsauffassung adaptiert! es ist ziemlich grauenhaft.« (Bertolt Brecht, Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1973, 16 [25. 7. 1938]) —, diesem Versuch war Benjamins eigner bereits im März 1936 vorhergegangen, den er mit einer Reise Grete Steffins nach Moskau verknüpfte. An die Mitarbeiterin Brechts hatte er damals geschrieben: *Ich darf [...] auf Ihre Bereitwilligkeit zurückkommen, wenn Sie nach Moskau hereinfahren, sich meines bei Reich befindlichen Manuskripts [scil. des Typoskripts der »Ersten Fassung«, wahrscheinlicher dessen, das der ersten französischen Fassung zugrundelag; s. 985] anzunehmen. Der französische Text der Arbeit, deren deutscher bei Reich ist befindet sich augenblicklich im Druck und wird in der »Zeitschrift für Sozialforschung« erscheinen. Stuart Gilbert, der Übersetzer von Joyce, bemüht sich zur Zeit in London um einen englischen Übersetzer [dieser wurde, ob durch Gilbert, ob durch einen andern, in Pierre Leyris gefunden, erschienen ist die Übersetzung nicht; s. 1028]. Natürlich wäre mir außerordentlich viel daran gelegen die Arbeit in Rußland erscheinen zu sehen. Und warum das natürlich ist werden Sie verstehen wenn Sie sie gelesen haben. Ich bitte Sie sehr darum das zu tun. Sie werden danach besser als ich sehen können ob die Arbeit in Rußland Publikationschancen hat. Ich denke mir darüber, unmaßgeblich, das Folgende: Die Fragestellung von der ich ausgehe müßte in Rußland auf das größte Interesse stoßen. Gegen meine Methode sehe ich vom Standpunkt der materialistischen Dialektik keine Einwände. Dagegen lasse ich dahingestellt, wie weit man in den Schlußfolgerungen mit mir übereinstimmen wird. Einen Brief, den mir Reich am 19. Februar schrieb, möchte ich zur Beurteilung dieser letzten Frage nur sehr bedingt heranziehen. Ich glaube ich tue gut, Sie zu bitten ihm gegenüber über diesen Brief garnicht oder nur ganz oberflächlich informiert zu sein. Er ist ablehnend; und zwar auf unfruchtbare Art. Methodische Einwände erhebt Reich nirgends. Und aus dem Brief geht nur hervor, daß ihm die Sache »zu weit« geht; daß es sich wohl »nicht ganz so« verhalten dürfte, usw. Sein Brief ist keine Grundlage für die Diskussion und ich weiß noch nicht recht was ich ihm antworten werde. Aber die Antwort eilt wohl nicht. Sie eilt umso weniger als Reich wahrscheinlich, selbst wenn er es wollte, nicht allzuviel für die Veröffentlichung der Arbeit würde tun können. Mir wäre daran gelegen, daß [Sergej] Trejakow die Arbeit zu lesen bekommt. Das war von vornherein [Slatan] Dudows Vorschlag der von der Sache sehr viel hält und mir gleich voraussagte, daß Reich nicht auf sie eingehen würde. Ich vermute,*

daß Sie Tretjakow gut kennen und ihm das Manuskript geben könnten. Bei alldem wäre mir daran gelegen, daß sich das Manuskript nicht verliert. Vielleicht ist sein Erscheinen in Rußland nur eine Zeitfrage. Was den deutschen Text betrifft, so würde ich ihn gern in der »Internationalen Literatur« [einer seit 1930 in Moskau erschienenen, von Johannes R. Becher redigierten deutschsprachigen Zeitschrift] gedruckt haben. Zu diesem Zweck werde ich ihn mehreren Genossen vorlesen, mit denen ich darüber diskutieren werde. Auf der Grundlage dieser Diskussion wird dann eine öffentliche Verhandlung im hiesigen [scil. Pariser] Schriftstellerschutzverband anberaumt werden [darüber s. 1023]. (4. 3. 1936, an Grete Steffin) Mit dem deutschen Text, von dem Benjamin spricht, ist zweifelsohne die »Zweite Fassung« der Reproduktionsarbeit – oder doch eine Vorstufe davon – gemeint, die Version, mit der Benjamin bereits während der Übersetzungsarbeit an der »Ersten Fassung« – oder vielmehr der aus ihr entstandenen, verlorenen, die der französischen Fassung zugrundelag – beschäftigt war, ganz sicher mit dem Blick auf die Publikation in Rußland. Diesen deutschen Text hatte Reich in Moskau noch garnicht in Händen, er war in dem Brief an Grete Steffin gewissermaßen angekündigt, der jedoch in Moskau nicht an die Adressatin gelangt sein dürfte. In einem späteren Brief Benjamins an Grete Steffin, geschrieben Ende Mai, heißt es: *In großer Eile will ich Sie nur eben zu Ihrer glücklichen Ankunft in London beglückwünschen [...]* Es scheint, daß kaum eine einzige der zahlreichen Nachrichten, die ich Ihnen in die [Sowjet-]Union geschickt habe, Sie erreicht hat. In meiner letzten, die Ihnen ebenfalls entgangen sein wird, bat ich Sie schließlich, das Manuskript meiner Arbeit [scil. das bei Reich befindliche] statt es an Tretjakoff zu leiten lieber Brecht mitzubringen. Das Schlimme ist, daß ich im Augenblick kein Exemplar des deutschen Textes besitze; mit dem französischen, der jetzt erschienen ist, kann Brecht nichts anfangen. Sowie ich ein deutsches Exemplar habe, sende ich Ihnen eins. Dieser wie der vorhergehende Satz können durchaus bedeuten, daß die Arbeit an der »Zweiten Fassung« noch garnicht abgeschlossen war, oder zumindest, daß es noch kein Typoskript von dieser Fassung gab; die Existenz eines solchen ist brieflich erst 1938 eindeutig bezeugt (s. 1032). Von dem Gedanken an eine Publikation der Arbeit in der »Internationalen Literatur« war Benjamin inzwischen abgerückt. Jetzt heißt es: *Ich brauche nicht zu sagen wie viel mir daran läge, den deutschen Text im [zu diesem Zeitpunkt mit seiner ersten Nummer noch garnicht erschienenen] »Wort« erscheinen zu sehen. Zunächst müßte man freilich feststellen, ob die Zeitschrift überhaupt die räumliche Möglichkeit hat, einen 50–60 Schreibmaschinenseiten umfassenden Beitrag zu veröffentlichen.* Die überliefer-

ten Typoskripte der »Zweiten Fassung« zählen 52 (= T²; s. »Überlieferung«, 1056) und 60 (= T¹; s. a. a. O.) Schreibmaschinenseiten. Dies, fährt Benjamin fort, *muß ja jetzt schon feststellbar sein. Bitte schreiben Sie mir eine Zeile darüber.* (28. 5. 1936, an Grete Steffin) Wie die im November erneut vorgetragene Bitte beweist, war, wenn überhaupt etwas in der Angelegenheit geschah, diese, trotz der von Benjamin auf Brecht gesetzten Hoffnung – oder gerade wegen deren Vergeblichkeit, wie Brechts Tagebucheintrag über die Reproduktionsarbeit wohl beweisen könnte – dilatorisch behandelt worden. Benjamin schrieb an Grete Steffin: *Geben Sie mir bitte, wenn irgend möglich auch Nachricht wie es denn um »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« beim »Wort« bestellt ist. Mittlerweile sollte man Bredel [Brechts und Feuchtwangers Mitredakteur] wohl zu einer Stellungnahme bewegen können. Sprechen Sie doch noch einmal mit Brecht darüber.* (4. 11. 1936, an Grete Steffin) Fünf Wochen später, nachdem eine Stellungnahme noch immer nicht erfolgt war, vertagte Benjamin seine Hoffnung fürs erste. Anlässlich seiner Ankündigung des zweiten *Pariser Brief[es]* (s. Bd. 3, 495-507) schrieb er: *Im übrigen haben die Leute [scil. vom »Wort«] noch immer keinen Bescheid über meine Reproduktionsarbeit kundgegeben. Nun muß das wohl ruhen, bis Brecht selbst hinkommt [scil. nach Moskau]. Oder glauben Sie, es sei zweckmäßig, Maria Osten, die wieder zurück ist, davon zu schreiben? Ich halte das nicht für gewiß.* (12. 12. 1936, an Grete Steffin) Endlich, im Frühjahr 1937, äußerte sich einer der Redakteure: *Bredel hat mir gerade des Umfangs wegen ablehnenden Bescheid über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« zukommen lassen. Daß diese Begründung den eigentlichen Sachverhalt, dessen Benjamin sich nach der Erfahrung mit der Diskussion linker Schriftsteller wohl bewußt sein konnte (s. 1023), eher verschleierte, wollte er sich freilich, wenigstens Grete Steffin gegenüber, nicht eingestehen. Jedenfalls ließ er, wie die Fortsetzung des Briefes beweist, nichts unversucht, um die Publikation anderer Arbeiten im »Wort« dennoch zu erreichen. Unverdrossen habe ich ihm [scil. Bredel], wie Sie aus dem beiliegenden Brief sehen, gleich neue Vorschläge gemacht; dazu einen Gesang angestimmt, wie ihn wohl die Sirenen hätten erschallen lassen, wenn sie Geld von Odysseus hätten bekommen wollen. Es wäre sehr schön und höchst wahrscheinlich erfolgreich, wenn Sie ihn zart würden begleiten wollen.* (26. 4. 1937, an Grete Steffin; s. den Brief an Bredel, Bd. 3, 676 f.) Ob nun mit dem begleitenden Gesang oder ohne ihn: abgesehen vom ersten *Pariser Brief* druckte »Das Wort« keine Arbeit Benjamins. – Ebenso wenig wie eine Publikation der Reproduktionsarbeit in Rußland zustandekam, ist es zu einer in englischer Sprache gekommen. Die Bemü-

hungen Benjamins um einen Übersetzer datieren bis in den März 1936 zurück (s. 1025). Erhalten ist der Entwurf eines Briefes an Mrs. Bryher [Winifred Ellerman] (s. Briefe, 838), dessen Original er kurz nach Erscheinen der französischen Fassung der Reproduktionsarbeit, zusammen mit einem mit Widmung versehenen Separatdruck, abgeschickt haben wird. Der Briefentwurf, welcher in dem Notizenkonvolut sich findet, das u. a. die Aufzeichnungen, Varia und Paralipomena zur »Zweiten Fassung« enthält (s. 1037 f.), lautet: *Sehr verehrte Frau Bryher, meine Arbeit über das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ist nun in der französischen Fassung erschienen. Ich sende sie Ihnen mit gleicher Post. Die englische Übersetzung, die Pierre Leyris übernommen hat, ist im ersten Entwurf fertig. Ich hoffe sie bis Ende des Monats zu haben und Sie erhalten sie dann sofort. Ich würde mich außerordentlich freuen, wenn Ihr Weg Sie wieder einmal über Paris führt. In dieser Hoffnung bin ich mit herzlichen Grüßen* [die Unterschrift fehlt] (Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 400). Am Rande des Entwurfs steht die Widmung Benjamins, oder vielmehr ihr Entwurf: *à Mme Bryher en signe de sa sympathies dévoués hommage de l'auteur* (Druckvorlage: a. a. O.)

Spätere Zeugnisse

Die Zeugnisse, die von der Reproduktionsarbeit Kunde geben, werden von Ende 1936 an spärlicher. Sie betreffen, soweit überliefert, namentlich die Rolle, welche der Aufsatz und die Verflochtenheit seiner Motive mit der späteren Produktion Benjamins – und Adornos – in der schriftlichen und vorab in der, weit intensiveren, mündlichen Korrespondenz zwischen beiden gespielt hat. Welche Bedeutung gerade die – in aller Regel durch Horkheimer geförderten und finanzierten – *Rencontres* für Benjamin hatten, lassen zwei Briefe spüren, die dieser Ende 1936 aus Anlaß des Adornoschen Besuchs in Paris an Horkheimer richtete. Im ersten heißt es: *Bevor ich meinen Bericht* [scil. über die Aktivitäten Benjamins als Mitarbeiters des Instituts in Paris] *aufnehme, möchte ich Ihnen meinerseits herzlichen Dank dafür sagen, daß Sie den hiesigen Aufenthalt von Wiesengrund möglich gemacht haben. Unsere Aussprache, die doch jahrelang angestanden hatte, ließ eine Gemeinschaft in den wichtigsten theoretischen Intentionen erkennen, die sehr erfreulich war, ja belebend wirkte. Diese Übereinstimmung hatte, angesichts unserer langen Trennung, bisweilen etwas beinahe Erstaunliches. Das unserer Aussprache zugrundeliegende Material: der Jazz-Essai, die Reproduktionsarbeit, der Entwurf meines Buchs* [scil. das Exposé zum Passagenwerk] *und eine Anzahl methodischer Reflexionen dazu von Wiesengrund – dies Material*

war groß genug, um die grundsätzlichen Fragen in Angriff zu nehmen. (Briefe, 722 f.) Und im zweiten Brief, verfaßt um Mitte Dezember, schrieb Benjamin: *Sie haben gewiß zunächst dem Institut zuliebe Wiesengrunds Kommen hierher ermöglicht. Das schließt nicht aus, daß Sie mir damit ein persönliches Geschenk gemacht haben. Und es ist mein Erstes, Ihnen dafür zu danken. Je öfter Wiesengrund und ich dazu gelangen, die weit auseinander liegenden Bezirke, denen unsere Arbeit in den Jahren vor unserem Wiedersehen im Oktober gegolten hat, gemeinsam zu durchstreifen, desto mehr bewährt sich die Verwandtschaft unserer Intentionen. Sie ist so ursprünglich, daß sie auf die Berührung im Stofflichen verzichten kann, ohne darum weniger deutlich, ja kontrollierbar zu sein. So sind die letzten Gespräche, die sich bald mit der Husserlanalyse, bald mit ergänzenden Reflexionen zur Reproduktionsarbeit, bald mit Sohn-Rethels Entwurf befaßten, für uns von wirklicher Bedeutung gewesen.* (17. 12. 1936, an Horkheimer) In seinem Erwidernsschreiben kam Horkheimer auf das – ihm nicht eben sympathische – Interesse zu sprechen, das man in New York an der Reproduktionsarbeit zu nehmen begann. Sicherlich Komplikationen befürchtend, die in der prekären Situation des Instituts in Amerika nie auszuschließen waren, riet er Benjamin vorsichtiges Verhalten an. »Heute hat Herr Leyda vom Museum of Modern Art, Film Library Corp., hier angerufen, und um das Manuskript zu Ihrer Reproduktionsarbeit aus dem ersten Heft 1936 gebeten. Er vermutete, daß es sich um einen aus dem Deutschen ins Französische übersetzten Artikel handle und wollte nun gern den deutschen Text haben, um diesen ins Englische übersetzen zu lassen und ihn dann der Library einzufügen. Ich habe erwidert, daß ein deutscher Text nicht mehr vorliegt, was für unser hiesiges Büro auch zutrifft. Sollte er sich an Sie selbst wenden, so wäre ich dankbar, wenn auch Sie ein deutsches Manuskript nicht zur Verfügung stellten. Wir möchten es nämlich vermeiden, daß aus irgendwelchen Differenzen zwischen dem deutschen und dem veröffentlichten französischen Text Diskussionen entstehen, was nicht ganz ausgeschlossen ist.« (30. 12. 1936, Horkheimer an Benjamin) Benjamin schrieb zurück: *Herr Leyda von der Film Library hat sich bisher nicht an mich gewandt. Wenn er mich um einen Text bittet, werde ich den französischen zur Verfügung stellen.* (31. 1. 1937, an Horkheimer) Wie aus seinem Antwortbrief hervorgeht, hatte Horkheimer unterdessen seine Bedenken wegen möglicher Komplikationen zugunsten der Aussichten, die Benjamin hier sich eröffnen mochten, zurückgestellt: »Zweck dieses Briefes ist lediglich, Ihnen mitzuteilen, daß Herr Leyda und ein weiterer Herr sich inzwischen nochmals wegen Ihrer Arbeit bei uns erkundigt haben. Wir verwiesen beide ausdrücklich an Sie und

erklärten überdies auf Befragen, daß Sie frei wären, weitere Artikel über denselben Gegenstand auch für andere Zeitschriften als für die unsrige zu produzieren. Es scheint, daß hier die Möglichkeit einer Mitarbeit bei amerikanischen Stellen besteht. Sollten Anfragen in dieser Richtung an Sie gelangen, so rate ich, daß Sie unbedingt zusagen. Offenbar haben Sie einige Kreise der Filmindustrie durch den Artikel interessiert, und es wäre töricht, die Chancen, die sich da bieten, nicht wahrzunehmen. Gegebenenfalls können Sie auch mitteilen, daß Sie weitere Artikel in englisch liefern könnten. Wir würden Ihnen unter Umständen die Übersetzung gerne hier von einer sachkundigen Kraft besorgen lassen. Vielleicht aber ist die ganze Angelegenheit inzwischen wieder in Vergessenheit geraten, was hier nicht selten passiert.« (25. 2. 1937, Horkheimer an Benjamin) Tatsächlich scheint das der Fall gewesen zu sein. Adorno, unterdessen in den Vereinigten Staaten, hatte im Mai 1938 die Angelegenheit noch einmal berührt und Benjamin geraten: »Was das Museum of Modern Arts anlangt, so sollten Sie den Kontakt mit Schapiro aufnehmen, der ein großer Kenner Ihrer Schriften und überhaupt ein ebenso informierter, wie einfallreicher Mann ist, wenn auch nicht eben heikel, indem er uns z. B. auseinandersetzte, daß er Ihre Reproduktionsarbeit mit der Methode des logischen Positivismus für vereinbar halte. Ich sage Ihnen das nur, um Sie darüber zu informieren, daß bei der hiesigen Avantgarde die Bäume genau so wenig in den Himmel wachsen wie bei der Pariser. Immerhin dürften aber die materiellen Ressourcen der hiesigen größer sein, und der Gedanke, Sie durch eine combine zwischen dem Institut und Schapiro oder etwas ähnliches hierher zu bringen, dünkt mir nicht utopisch. [...] Noch möchte ich in diesem Zusammenhang zu bedenken geben, daß durch die jüngsten Ereignisse die Sekurität in Paris jedenfalls nicht zugenommen hat. Die Tatsache, daß es nach unserer Theorie keinen Krieg geben wird, macht diesen nicht harmloser für den Fall, daß die Theorie nicht stimmt.« (4. 5. 1938, Adorno an Benjamin) Anscheinend hatte Benjamin aber, bis zuletzt, da ihm noch Möglichkeiten sich boten, aus Frankreich hinauszukommen (s. Briefe, 857), mit Meyer Schapiro brieflich keinen Kontakt genommen, wenn auch möglicherweise ein persönlicher – in Paris, im Sommer 1939 – zustandegekommen war (s. Briefe, 822). – Über Benjamins ökonomische Situation gegen Ende des Jahres 1937 gibt ein Brief Horkheimers Auskunft, in dem auch Aspekte der Verknüpfung der Arbeit am »Jochmann« (s. Bd. 2) mit Motiven der Reproduktionsarbeit erwogen werden. Dort heißt es zunächst: »Ich hoffe, daß der Bescheid über die finanzielle Regelung, der Ihnen von Herrn Pollock mitgeteilt worden ist, zur Klärung Ihrer Verhältnisse beiträgt. Infolge des Börsenrückgangs haben wir

die meisten Forschungsaufträge und Stipendien kürzen oder ganz streichen müssen. Die Gehälter der Mitarbeiter wurden zum großen Teil zurückgesetzt. Daß wir Ihr Gehalt im Gegensatz dazu erhöht und stabilisiert haben, darf Ihnen ein Zeichen dafür sein, daß wir Ihre Mitarbeit zu den unzweifelhaften Aktivposten des Instituts zählen.« Und später: »Wir erwägen gegenwärtig die Frage, wie und ob wir den Jochmann in einer der nächsten Nummern der Zeitschrift publizieren sollen. Einerseits sind wir mit Ihnen der Überzeugung, daß es sich um wichtige Gedanken handelt, andererseits haben wir bis jetzt noch nie alte Texte publiziert. Könnten Sie eine nicht so sehr vom Standpunkt des Historikers als von der philosophischen Theorie aus verfaßte Einleitung dazu schreiben? Ich denke daran, daß Sie die Beziehung der Jochmannschen Ansicht zu unserer Position, im besonderen vielleicht zu Ihrer Reproduktions-Arbeit herstellten. Auf solche Weise könnten wir der Frage begegnen, warum wir gerade dieses vergessene Dokument publizierten, während andere, die ebensoviel oder noch mehr mit unseren Ansichten zu tun haben, liegen bleiben. Es erschiene dann im Zusammenhang mit dem besonders von Ihnen bei uns vertretenen theoretischen Arbeitsgebiet.« (5. 11. 1937, Horkheimer an Benjamin) Benjamin antwortete: *In meiner Arbeit über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, sehe ich gewiß ein Motiv, das eine Umformulierung von Jochmanns Essay vermitteln könnte. Es ist das Motiv vom Verfall der Aura. Ich habe mich in der letzten Zeit gerade hierüber um neue Aufschlüsse bemüht, und ich hoffe nicht ohne Erfolg. Aber sie setzen mich nicht in Stand, die säkulare Perspektive Jochmanns, die von den homerischen Epen bis zu Goethe reicht, zu umspannen. Ich fürchte, daß eben diese Spannweite die unvergleichliche Originalität Jochmanns ausmacht, mit dem man hierin nicht in unmittelbarem Wettbewerb treten darf, ohne dem Leser allzu deutlich zu machen, wie wenig es uns, unter unserm helleren, dazu noch frostigen Himmel zu träumen gestattet ist. Es ist manchmal angezeigt, den Leser ohne Umstände mit den Schwierigkeiten bekannt zu machen, die sich dem Verfasser in den Weg stellen. Das führt mich zu der Frage: sollte ich nicht versuchen, die obigen Überlegungen in einem kurzen Abschnitt der Ihnen vorliegenden Einleitung einzuflechten? Er hätte den Leser über die force majeure aufzuklären, kraft deren gerade das ungebrochene philosophische Interesse angesichts dieser Abhandlung auf den historischen Kommentar verwiesen wird. Auf solchem Umwege würde ich in der Tat ihre Beziehung zur Reproduktionsarbeit herstellen und damit den Schein der bloßen historischen Denkwürdigkeit von ihr fernhalten.* (6. 12. 1937, an Horkheimer) Wie er das Problem dann löste, ist aus der Entstehungs-

geschichte des »Jochmann« und dem Text selbst zu ersehen (s. Bd. 2). – Unter den Zeugnissen aus dem Jahr 1938 findet sich der erste definitive Hinweis auf die – wohl früher – abgeschlossene »Zweite Fassung« des Kunstwerkaufsatzes. In einem dem Brief Benjamins an Adorno vom 16. April 1938 beigeschlossenen, an Gretel Adorno gerichteten Abschnitt heißt es: *Deine Bereitschaft, mir die Reproduktionsarbeit abzuschreiben, ist unschätzbar. Ich nehme das mit der größten Freude an. Sobald ich die Zeit finde, das Manuskript noch einmal durchzusehen, erhältst Du es. Es hat ganz den Anschein, als ob sich mit Deiner Intervention ein guter Stern über meinen Opusculus erhoben hätte.* (16. 4. 1938, an Theodor W. und Gretel Adorno) In der Tat war dann das *Manuskript* (i. e. das Typoskript T¹) von Gretel Adorno in Amerika – zumindest teilweise (s. 1056 ff.) und freilich erst ein volles Jahr später (s. 1034 f.) – kopiert worden; die Kopie (= T²) hat der ersten Veröffentlichung der – deutschen – Reproduktionsarbeit (i. e. ihrer »Zweiten Fassung«, der einzigen bislang überhaupt gedruckten deutschen) in den »Schriften« von 1955 zugrundegelegen. Die *durchzusehen[de]* Urschrift (= T¹) wird wahrscheinlich von Benjamin im Sommer 1938 mit nach Svendborg genommen worden sein, in welcher Gestalt dann Brecht – vielleicht überhaupt zum erstenmal – die Arbeit gelesen haben mag; das würde denn auch den relativ späten Eintrag ins »Arbeitsjournal« vom Juli 1938 erklären. Daß spätestens vom Datum dieser Eintragung an von Brecht keine weitere Unterstützung des Benjaminschen Publikationswunsches zu gewärtigen war, spricht aus dieser – einigermaßen unqualifizierten und sonderbar hämischen – Eintragung selber. Die sehr naheliegende Vermutung, daß von Benjamin diese ganze zweite Fassung der Reproduktionsarbeit mit ihren gegenüber der ersten wie der französischen ins Auge springenden Varianten, Ergänzungen und Modifikationen im Blick auf ihre eigentliche Zuständigkeit in Rußland (s. 1018), wenn nicht vollends in dem auf Brecht selber hergestellt worden war: diese Vermutung, durch Benjamins tatsächliche Hoffnung gestützt, findet im Scheitern dieser Hoffnung – an der dilatorischen Behandlung der Angelegenheit erst, dann mit der Ablehnung Bredels, schließlich in der unzweideutigen Tagebucheintragung Brechts – ihre Bestätigung.* – In der Phase der Arbeit Benjamins am »Baudelaire«, die

* Eine Bestätigung, die erst indirekt zu erschließen freilich als überflüssig erscheinen mag, da sie durch die Mitteilung Adornos längst direkt erfolgte, wonach Benjamin »– nach seiner Erklärung Adorno gegenüber – den Kunstwerkaufsatz [schrieb], um Brecht [...] an Radikalismus zu überbieten« (Rolf Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Frankfurt a. M. 1965, 89 [Anm.] und 149; s. auch Theodor W. Adorno, Über Walter Benjamin, Frankfurt a. M. 1970, 95 [»Interimsbescheid«]). Sicherlich war das schon in den früheren Fassungen intendiert: an der letzten ist es vollends deutlich geworden.

von der theoretisch intensivsten Korrespondenz mit Adorno begleitet war, kamen auch wichtige, mit der Reproduktionsarbeit aufgeworfene Fragen zwischen den Korrespondenten zur Verhandlung. So heißt es in einem – umfänglichen – Brief Benjamins an Adorno vom Dezember 1938: *Ich komme auf Ihre neue Arbeit [scil. »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«] und damit auf den besonneren Teil dieses Schreibens. Mich betrifft sie sachlich in zwei Beziehungen – beide von Ihnen angedeutet. Einmal in den Teilen, die gewisse Merkmale der gegenwärtigen akustischen Apperzeption des Jazz in Beziehung zu den von mir beschriebenen optischen des Films setzen. Ich vermag ex improviso nicht zu entscheiden, ob die verschiedene Verteilung der Licht- und Schattenpartien in unseren respektiven Versuchen aus theoretischen Divergenzen hervorgeht. Möglicherweise handelt es sich um nur scheinbare Verschiedenheiten der Blickrichtung, die in Wahrheit, gleich adäquat, verschiedene Gegenstände betrifft. Es ist ja nicht gesagt, daß akustische und optische Apperzeption einer revolutionären Umwälzung gleich zugänglich sind. Damit mag zusammenhängen, daß die Ihren Essai abschließende Perspektive eines umspringenden Hörens mindestens für den nicht ganz deutlich wird, dem Mahler nicht eine bis ins letzte erhellte Erfahrung ist. In meiner Arbeit [scil. dem Kunstverkaufsatz] versuchte ich, die positiven Momente so deutlich zu artikulieren, wie Sie es für die negativen zuwege bringen. Eine Stärke Ihrer Arbeit sehe ich infolgedessen dort, wo eine Schwäche der meinigen lag. Ihre Analyse der von der Industrie erzeugten psychologischen Typen und die Darstellung ihrer Erzeugungsweise ist überaus glücklich. Wenn ich meinerseits dieser Seite der Sache mehr Aufmerksamkeit zugewandt hätte, so hätte meine Arbeit größere historische Plastizität gewonnen. Immer mehr stellt sich mir heraus, daß die Lancierung des Tonfilms als eine Aktion der Industrie betrachtet werden muß, welche bestimmt war, das revolutionäre Primat des stummen Films, der schwer kontrollierbare und politisch gefährliche Reaktionen begünstigte, zu durchbrechen. Eine Analyse des Tonfilms würde eine Ihre und meine Ansicht im dialektischen Sinne vermittelnde Kritik der heutigen Kunst abgeben. (Briefe, 798)* Wie ein Blick auf die »Paralipomena«, namentlich zur zweiten Fassung des Kunstverkaufsatzes, lehrt (s. 1049, 1051), gibt es einige interessante Ansätze zu dieser Analyse, vorab über die Rolle des Jazz, von Benjamin selber. – Adorno antwortete, Anfang 1939, in einem gleichfalls extensiven und vorab den Baudelaire-Problemen gewidmeten Brief, auf die von Benjamin zuletzt berührten Fragen: »Nur noch ein paar Worte zu dem, was Sie über den Fetischaufsatz sagten. Ich stimme mit Ihnen überein, daß die Verschiedenheit der Akzente bei

Film und Jazz sich wesentlich von den Materialien herschreibt, wobei man wohl daran zu denken hat, daß der Film ein prinzipiell neues Material darstellt, nicht aber der Jazz. Der Schwäche meines Aufsatzes bin ich mir nur zu deutlich bewußt. Sie liegt, grob gesagt, in der Tendenz zur Jeremiade und zum Schimpfen. Die Klage über den gegenwärtigen Zustand, darin haben Sie gewiß recht, ist so fruchtlos, wie ich umgekehrt sagen würde, daß der geschichtsphilosophische Aspekt heute dessen ›Rettung‹ verwehrt. Heute scheint mir die eigentlich mögliche Fragestellung die einer *Versuchsanordnung*: was wird aus den Menschen und ihrer ästhetischen Apperzeption, wenn man sie den Bedingungen des Monopolkapitalismus aussetzt? Aber als ich den Aufsatz schrieb, waren meine Nerven einer solchen teuflisch-behavioristischen Fragestellung noch nicht gewachsen. Er ist wesentlich als Ausdruck derjenigen amerikanischen Erfahrungen zu verstehen, die mich vielleicht einmal dazu bestimmen werden, das anzupacken, was wir beide mit Recht an unseren Arbeiten über Massenkunst im Monopolkapitalismus bisher vermissen. Ihrer Ansicht über den Tonfilm stimme ich zu, am Jazz selber läßt sich sehr Analoges beobachten, nur glaube ich, daß es weniger um Intrigen der Industrie als um objektiv sich durchsetzende Tendenzen geht. Zum Komischwerden der Musik: in der Tat ich sehe darin und im ›Zerfall der sakralen Versöhnlichkeit‹ etwas überaus Positives, und sicherlich kommuniziert meine Arbeit an keiner Stelle eindringlicher mit Ihrer Reproduktionsarbeit als hier. Wenn das im Text zweideutig geblieben ist, so würde ich das als einen schweren Mangel empfinden.« (1. 2. 1939, Adorno an Benjamin) – Hatte Benjamin Gretel Adorno unter dem 16. 4. 1938 die Absendung seines Arbeitsmanuskripts avisiert, so erfolgte sie doch erst im Frühjahr 1939. Dies geht aus einem Brief an Gretel Adorno hervor, der zwar ohne Datum blieb, jedoch auf Grund des Kontexts mit der übrigen Korrespondenz und wegen anderer sicherer Indizien zweifelsfrei für die Zeit um Ende März/Anfang April 1939 zu datieren ist. Darin heißt es: *Deinen kleinen Brief vom 26. März habe ich mit Bekümmern gelesen. So froh ich bin, daß Du Dich meiner Reproduktionsarbeit annehmen willst, so trübe stimmt mich, daß es auf dem Hintergrund des ennui oder gar des spleen vor sich gehen soll. [...]* Das Manuscript geht mit gleicher Post unter Einschreiben an Dich ab. Es ist wohlgeordnet; ich hoffe, es macht Dir keine Mühe, Dich durchzufinden. Der Text unterscheidet sich mehrfach von dem Dir bekannten [womit der der französischen Fassung gemeint sein dürfte]; er ist vor allem viel ausgedehnter. Freilich sind auch seit dieser Redaktion eine Reihe weiterer Reflexionen zur Sache von mir verzeichnet worden. [Diese weiteren Reflexionen wie jene größere Ausdehnung des Textes lassen als zweifelsfrei es erscheinen,

daß in dem *Manuscript* die eigentliche »Zweite Fassung« vorliegt, die demnach erst zu diesem Zeitpunkt überhaupt abgeschlossen war und, wie die Fortsetzung des Briefes belegt, dennoch von Benjamin nicht als endgültig angesehen wurde.] *Es ist einer der wichtigsten Dienste, die Deine Abschrift mir leisten soll, diesen Reflexionen ihren Ort im Gesamtzusammenhange anweisen zu können. Ich bitte Dich daher, die Abschrift mit verhältnismäßig breitem Rand anzufertigen, damit sie sich einer weiteren Bearbeitung besser leiht.* (März/April 1939, an Gretel Adorno) Es entbehrt nicht der Ironie, daß die Reproduktionsarbeit in dieser Fassung in der Rezeption nahezu kanonisches Gewicht erlangte, während doch Benjamin selber sie bis zuletzt als »work in progress« begriff. – Eine der spätesten Äußerungen Benjamins über den Kunstwerkaufsatz findet sich in einem Ende Juni 1939 an Gretel Adorno geschriebenen Brief. Sie gedenkt des konstitutiven Anteils der Arbeit an der Neufassung des »Baudelaire«: *Das Flaneurkapitel [...]* (s. 537–569) *wird in der neuen Fassung entscheidende Motive der Reproduktionsarbeit und des Erzählers* (s. Bd. 2), *vereint mit solchen der Passagen* (s. Bd. 5) *zu integrieren suchen.* (Briefe, 821) Und sie belegt damit die in Benjamins Produktion fortwirkende Kraft eines der originärsten Ansätze dieser Produktion insgesamt.

Zur besseren Einschätzung des Stellenwertes, den die im folgenden abgedruckten Paralipomena, Varianten und Varia zur Reproduktionsarbeit innerhalb ihrer mehrfachen – teils verlorenen, teils erhaltenen – Fassungen haben, sei zunächst ein Überblick über diese Fassungen gegeben, wie Entstehungsgeschichte und Überlieferungslage der Arbeit ihn zu skizzieren erlauben.

Die frühest bezeugte Niederschrift der Reproduktionsarbeit ist der Entwurf aus dem Jahre 1935; er ist in Gestalt des Notizenkonvoluts Ms 997–1023 im Benjamin-Archiv erhalten. Nach ihm wurde – mutmaßlich – die erste definitive Fassung, Ende 1935, hergestellt, die in Gestalt eines vollständigen, reinschriftartigen Manuskripts (= M¹) ebenfalls im Benjamin-Archiv erhalten ist; sie findet sich abgedruckt als »Erste Fassung« im Textteil (s. 431–470). Von diesem Manuskript wurden – mutmaßlich – jene Typoskripte angefertigt, von denen Benjamin spätestens um die Jahreswende 1935/36 eines Horkheimer vorlegte und ein weiteres Bernhard Reich nach Moskau sandte; beide Typoskripte sind verloren. Um diese Zeit fiel der Entscheid, die Arbeit in französischer Übersetzung in der »Zeitschrift für Sozialforschung« zu publizieren. Ob der Übersetzungsarbeit eines jener Typoskripte – oder ein weiteres, neugefaßtes – zugrundelag, ist unausge-

macht. Daß aber eine weitere – sowohl deutsche wie französische – Fassung während der Übersetzungsarbeit resultierte – jene, die die zuerst in Satz gegangene französische Druckfassung bildete und in der u. a., was in M¹ *Vorwort* überschrieben ist, gestrichen wurde (während sie zugleich um einen Anmerkungsapparat bereichert war) – ist bezeugt; indessen die Fassung selber ist verloren. Rekonstruierbar davon ist lediglich, was aus den Änderungsvorschlägen der New Yorker Redaktion der »Zeitschrift für Sozialforschung« hervorgeht (s. 999 f.). Was aus ihnen resultierte, ist die zweimal während der Drucklegung revidierte französische Fassung (zur zweiten Revision s. 1015 ff.), die im Mai 1936, im 1. Heft des 5. Jahrgangs der Zeitschrift, erschien. Daß Benjamin an einer weiteren definitiven (deutschen) Fassung arbeitete, ist spätestens von März 1936 an bezeugt. Sie wird in nächster Nähe mit der Arbeit an der Übersetzung begonnen worden sein, hat sicherlich mehrere Modifikationen erfahren und dürfte, gemäß der Absicht Benjamins, sie erst bei der »Internationalen Literatur«, dann in dem ab Juli 1936 erscheinenden »Wort« zu publizieren, kaum vor Sommer 1936 abgeschlossen worden sein. Sehr viel wahrscheinlicher ist, daß sie erst im Laufe des zweiten Halbjahres 1936, wenn nicht überhaupt während des Jahres 1937 definitive Gestalt erlangte; denn eindeutig ist eine solche erst im Frühjahr 1938 bezeugt*, bei Gelegenheit des Dankes Benjamins an Gretel Adorno dafür, daß diese eine Kopie herzustellen übernommen hatte. Bei dieser Kopie wird es um das – im Benjamin-Archiv erhaltene – Typoskript T² mit hoher Wahrscheinlichkeit sich gehandelt haben, bei der Vorlage um das – gleichfalls, und zwar in Kopie, erhaltene – Typoskript T¹. Dieses wird das spätestens um 1937/38 in Paris hergestellte Typoskript sein, nach dem die einzige deutsche Fassung der Reproduktionsarbeit – die »Zweite Fassung«, s. Textteil 471–508 –, nämlich in der Kopie von Gretel Adorno, 1955 publiziert wurde.

Zu dieser wie zu der »Ersten Fassung« (= M¹) gibt es eine Anzahl von Aufzeichnungen, die bei der Bearbeitung der beiden Fassungen von Benjamin unberücksichtigt blieben – mutmaßlich bei der ersten (denn was davon möglicherweise in die verlorenen Typoskriptfassungen anlässlich der Arbeit an der französischen Fassung einging, ist nicht mehr auszumachen) und so gut wie sicher bei der zweiten (denn von weiteren Typoskripten der »Zweiten Fassung« außer T¹ und T², in die sie noch hätten eingehen können, ist weder materialiter noch durch Erwähnung etwas bekannt). Diese Aufzeichnungen werden

* Aber selbst sie war eher als work in progress denn als endgültige Fassung begriffen – und dies noch 1939, wie der Brief von Ende März oder Anfang April an Gretel Adorno erhärtet (s. 1034 f.).

nachfolgend abgedruckt. Sie konnten übersichtlich und zwanglos in zwei Komplexen angeordnet werden: 1. dem der *Paralipomena*, Varianten und *Varia* zur »Ersten Fassung« und 2. dem der *Paralipomena* und *Varia* zur »Zweiten Fassung«. Dabei ist sowohl der Charakter dieser Aufzeichnungen als *Paralipomena* (in einem Brief an Adorno; s. 1021 f.) wie als *Varia* (in den Aufzeichnungen selber) gesichert, wenn auch gewiß nicht für alle, die Benjamin *Paralipomena* nannte, jedoch für alle *Varia* genannten; denn in diesem Fall steht die Bezeichnung unmittelbar über den betreffenden Textpassagen. Es handelt sich bei diesen Aufzeichnungen um ungestrichene kürzere oder längere, in der Regel ausformulierte Stücke, die sich in zwei einheitlichen und gut datierbaren Manuskriptblattkonvoluten finden, von denen jedes in vermutlich vollständiger, wenn auch in der Anordnung der Blattfolge problematischer Gestalt erhalten ist (die auf den ersten Blick ungeordnete Lage der Blätter zueinander dürfte die Anordnung ausdrücken, die Benjamin den Blättern im Laufe der – diskontinuierlich vorzustellenden – Bearbeitung des Aufzeichnungsmaterials gegeben hatte). Von jenen Konvoluten ist das eine das Konvolut der frühesten Niederschrift vom Herbst 1935, bestehend aus den Blättern Ms 997-1023 (Benjamin-Archiv): 27 überwiegend doppelseitig und sehr eng beschriebenen Blättern gelblichen, festen Papiers, die aus einem Notizenblock losgetrennt sind und deren jedes 11 mal 8 cm im Umfang mißt. Sie sind teilweise paginiert, durchweg mit in verschiedenen Farben gehaltenen und der Art nach verschiedenen Signa zur Arbeitsanweisung übersät und tragen, etwa zur Hälfte, am Kopf der jeweiligen Vorderseite – manchmal auch auf der Rückseite – die Überschrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Das meiste auf diesen Blättern ist gestrichen: zum Zeichen der Bearbeitung, in diesem Fall wohl der Herstellung der ersten Fassung (= M¹). Die nicht gestrichenen Passagen, insgesamt zwölf, werden im Wortlaut abgedruckt; die gestrichenen, d. h. zumindest in M¹ eingegangenen konnten, wegen der Grenzen im Umfang dieser Ausgabe, nicht reproduziert werden, wiewohl es von Interesse gewesen wäre, sie namentlich um der Bekundung der Formulierungsarbeit willen gleichfalls abzudrucken. In dieser – frühesten – Fassung übrigens fehlt – neben anderen Passagen – das marxistische *Vorwort* der ersten und zweiten (deutschen) Fassung, das, als Abschnitt I, auch die französische Fassung enthielt, aus der es, mit Benjamins Einverständnis (s. 1011 f.), herausgestrichen wurde. – Das andere Konvolut ist das aus den Blättern Ms 384-410 (+ Ms 1024 und Ms 1025) bestehende; es fand sich eingelegt in das gefaltete Ms-Blatt 383 (s. 1052). Die Blätter – insgesamt 29 – sind weiße, karierte, am Rand gelochte Ringbuchblätter vom Umfang 17 mal 9,5 cm (ein

einziges Blatt, Ms 403, hat andere Beschaffenheit). Sie sind, wie aus mehreren in ihnen aufgezeichneten Briefentwürfen hervorgeht, durchweg 1936 beschrieben und enthalten, neben jenen Briefentwürfen, Aufzeichnungen zur zweiten Fassung der Reproduktionsarbeit, einige wenige Entwürfe zur französischen Fassung aus der Zusammenarbeit mit Pierre Klossowski, Varia und Materialien zur Arbeit über Fuchs (s. Bd. 2) und zum zweiten Pariser Brief (s. Bd. 3, 495–507), Listen von Titeln und Autoren, die Benjamin damals bearbeitete oder las, sowie von Namen mehrerer Briefadressaten und wohl auch Empfänger von Separatdrucken der französischen Fassung, ferner eine Anzahl ausformulierter Reflexionen, Aphorismen und Serien (wie *Gagbuch*, Ms 391), die Aufnahme in den Nachtragsband dieser Ausgabe (s. Bd. 7) finden. Von den auf die Reproduktionsarbeit bezüglichen Büchern oder Artikeln, soweit sie nicht unten zitiert werden, und aus denen Benjamin teilweise umfängliche Exzerpte niederschrieb, seien wenigstens die folgenden genannt: Guterman-Lefèbvre »La conscience mystifiée«, Valéry »Pièces sur l'art«, Ramuz »Taille de l'homme«, Luc Durtain »La technique et l'homme« (in: Vendredi, 13. 3. 1936). Gleichfalls werden, aus diesem zweiten Konvolut, nur diejenigen Aufzeichnungen zur Reproduktionsarbeit abgedruckt, die von Benjamin nicht gestrichen sind, d. h. die in die »Zweite Fassung« nicht eingingen. Von ihnen sind namentlich die letzten (scil. Ms 1025, Ms 411 f.), die mit großer Wahrscheinlichkeit Entwürfe zu dem von Benjamin geplanten *programmatischen Begleitschreiben* (s. 1018) enthalten, höchst belangvoll, wie überhaupt alle die Varianten, die einen Hinweis auf die Differenz der Benjaminschen Intention zu orthodox-marxistischen Arbeiten über Kunst geben und die, wie etwa auch die höchst aufschlußreiche Interpretationsvariante zu dem großen Huxley-Exzerpt, sicherlich deshalb unterdrückt oder nicht berücksichtigt wurden, weil Benjamin auf die Publikation der zweiten Fassung in Moskau aspirierte, für die er die Unterstützung Brechts sich erhoffte. – Auf eine Lokalisierung der jeweiligen Bezugsstelle der Paralipomena und Varia wurde verzichtet, teils weil höchstens vermutet werden kann, wo sie, im Fall der Berücksichtigung, in der ersten oder zweiten Fassung ihren Platz gefunden haben würden, teils weil (wie bei den Varianten) die Bezugsstellen infolge der übersichtlichen Einteilung der Reproduktionsarbeit in kurze Abschnitte unschwer aufgefunden werden können – wie insgesamt von einer Verweisung zwischen den drei im Textteil und im Anhang abgedruckten Fassungen abgesehen ist, weil doch gerade dieser Abdruck in extenso ein synoptisch-vergleichendes Lesen aller Fassungen mühelos zuläßt.

1. *Paralipomena, Varianten und Varia zur ersten Fassung von Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*

Vorläufige Thesen

- 1) *Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes führt zu seiner Ummontierung*
- 2) *Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes führt zu seiner Aktualisierung*
- 3) *Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes führt zu seiner Literarisierung [letztes Wort gestrichen; dafür:] Politisierung*
- 4) *Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes führt zu seinem Verschleiß*
- 5) *Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes schafft sich das Optimum ihrer Arbeitsmöglichkeiten im Film. Der Film ist die Kunstform, die der Epoche der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes entspricht*
- 6) *Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes macht es zum Gegenstand der Zerstreuung*
- 7) *Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes steigert den Kampf ums Dasein unter den Kunstwerken der vergangenen Epochen*
- 8) *Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst, welches aus dem rückständigsten, etwa der Malerei gegenüber, in das fortschrittlichste, etwa dem komischen Film gegenüber, umschlägt. Dabei ist das fortschr[itliche] Verh[alten] rad[ikal] gek. [These 8 gestrichen]*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 997

Welches ist dieses Element [scil. das sportliche Element, das der Film an einem Mord oder an einer Liebesszene ... aufgreift]? Das ergibt sich aus folgender Überlegung: Grundlage des Sports bildet ein System von Vorschriften, das menschliche Verhaltensweisen in letzter Instanz der Messung durch die elementaren physikalischen Maßstäbe zuführt: der Messung nach Sekunden und Zentimetern. Es sind diese Messungen, die den sportlichen Rekord etablieren. Die alte agonale Form verschwindet zusehends aus der modernen Sportübung. Diese entfernt sich von Konkurrenzen, die den Menschen am Menschen messen. Nicht umsonst hieß es von Nurmi, daß er gegen die Uhr lief. Damit ist der zeitgemäße Standort der Sportübung festgestellt. Er löst sich vom agonalen ab, um die Richtung des Tests einzuschlagen. Dem Test in seiner modernen Gestalt ist nichts geläufiger, als den Menschen an einer Apparatur zu messen. Gemessen an der Apparatur der Tests ist die sportliche ungemein primitiv. Aber zum Unterschied von der sportlichen Leistung kann die Leistung am

mechanisierten Test nicht ausgestellt werden. Das schränkte ihre gesellschaftliche Bedeutung ein.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1008, 1009

[Dazu die Variante Ms 1023; vor dem Satz über Nurmi heißt es dort: *Olympiaden sind rückschrittlich.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1023

Auch sie [scil. die Testleistung ersten Ranges, im Licht der Jupiterlampen zu spielen und gleichzeitig sprachlich den Anforderungen des Mikrophons zu entsprechen] mobilisiert den ganzen Menschen. Aber nicht mehr wie der Agon nach seiner harmonischen Gesamterscheinung sondern in seiner polytechnischen Anpassungsfähigkeit.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1009

Die Formel in der die dialektische Struktur des Films seiner technischen Seite nach zum Ausdruck kommt, lautet: Diskontinuierliche Bilder lösen in kontinuierlicher Folge einander ab. Die Theorie des Films müßte den beiden Daten dieser Formel gerecht werden. Was zunächst die Kontinuität angeht, so kann nicht übersehen werden, daß das laufende Band, welches eine so entscheidende Rolle im Produktionsprozeß spielt, im Prozeß der Consumption gewissermaßen durch das Filmband vertreten wird. Beide dürfen einigermäßen gleichzeitig aufgetreten sein. Die gesellschaftliche Bedeutung des einen kann ohne die des anderen nicht voll verstanden werden. In jedem Fall steht dies Verständnis noch in seinen allerersten Anfängen. – Nicht ganz so ist es mit dem andern Elemente bestellt, dem der Diskontinuität. Wir besitzen auf dessen Bedeutung zumindest einen sehr wichtigen Hinweis. Er besteht in dem Umstand, daß der Chaplinsche Film den bisher größten Erfolg unter allen gehabt hat. Der Grund davon ist ein überaus handgreiflicher. Chaplins Gestus ist kein eigentlich schauspielerischer. Er hätte sich auf der Bühne nicht halten können. Seine einzigartige Bedeutung besteht darin, daß er den Menschen seinem Gestus – also seiner leiblichen wie geistigen Haltung – nach in den Film einmontiert. Das ist das Neue an Chaplins Gestus: er zerfällt die menschliche Ausdrucksbewegung in eine Folge kleinster Innervationen. Jede einzelne seiner Bewegungen setzt sich aus einer Folge abgehackter Bewegungsteilchen zusammen. Ob man sich an seinen Gang hält, an die Art in der [er] sein Stöckchen handhabt oder seinen Hut lüftet – es ist immer dieselbe ruckartige Abfolge kleinster Bewegungen, die das Gesetz der filmischen Bilderfolge zum Gesetze der menschlichen Motorik erhebt. Worauf beruht nun die Komik dieses Verhaltens?

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1011

Der Dadaismus sucht den »Chock«, den der Film durch seine technische Struktur heraufführt, durch seine Inhalte zu erzeugen.

Ihre [scil. der dadaistischen Werke] hochgradig zerstreuende Wirkung beruht darauf, daß sie unfehlbar Parteigungen hervorrufen. Der Dadaismus hat damit – und zwar wiederum in der unbeholfenen, auch übertriebenen Weise des Vorläufers – ein sehr wichtiges Element der Zerstreuung geltend gemacht: ein Element, das das Publikum, das zerstreut ist, von der Kunstgemeinde, die gesammelt ist, unterscheidet. In der Zerstreuung ist das Kunstwerk Anstoß, ja unter Umständen sogar lediglich Vorwand eines aktiven Verhaltens der Subjekte. Selbstverständlich ist dieses aktive Verhalten nicht auf die Ausschreitungen dadaistischer Skandalszenen angewiesen. Unter allen Umständen aber ist eines an ihnen bedeutsam: die Schnelligkeit, mit welcher ihre Reaktionen erfolgten. [von unterscheidet bis erfolgten gestrichen]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1013, 1014

Da von der massenweisen Verbreitung von Kunstwerken die durch den heutigen Stand der Technik bedingt ist, die Rede ist, liegt es nahe, ein Wort über die massenweise Verbreitung von Wissen zu sagen, für die ebenfalls alle technischen Voraussetzungen gegeben sind. Hier haben sich, zumindest in Westeuropa aber noch keinerlei Praktiken bemerkbar gemacht, die mit dem Standard des Films konkurrieren könnten. Das kommt unter anderm daher, daß die herrschenden Klassen der massenweisen Verbreitung von Wissen mißtrauischer gegenüber stehen als der massenweisen Verbreitung von Kunst. Sie sind es gewesen, die die populäre Darstellung der Wissenschaft in Verruf gebracht haben und sie haben durch die Art populärwissenschaftlicher Darstellung, die sie praktiziert und gefördert haben, das ihre getan, um diesen Verruf zu begründen. Es ist kein Zufall, daß in den letzten hundert Jahren die popularwissenschaftliche Darstellung tief unter das Niveau herabgesunken ist, das sie einst in der Aufklärung einnahm. Ebensowenig aber ist es ein Zufall, daß unsere Zeit wieder große Popularisatoren erstehen sieht. Man denke an Lenin, an Eddington und an Freud.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1016

Varia

Das Leben der Massen ist von jeher für das Gesicht der Geschichte entscheidend gewesen. Aber daß diese Massen bewußt, und gleichsam als die Muskeln dieses Gesichts, dessen Mimik zum Ausdruck bringen – das ist eine gänzlich neue Erscheinung. Diese Erscheinung macht sich vielfach, und besonders drastisch der Kunst gegenüber geltend.

Unter allen Künsten ist das Theater der mechanischen Reproduktion, das heißt der Standardisierung am wenigsten zugänglich: daher wenden die Massen sich von ihm ab. Vielleicht ist es aus der historischen Perspektive das wichtigste in Brechts Werk, seine dramatische Produktion, die es dem Theater erlaubt, seine nüchternste und bescheidenste, ja seine reduzierteste Form anzunehmen, um dergestalt gleichsam zu überwintern. [lies: daß seine dramatische Produktion es dem Theater erlaubt] [von Unter bis zugänglich: gestrichen]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1017

Das massenweise Auftreten von Gütern, deren Wert früher nicht zum wenigsten an ihre Vereinzlung gebunden war, ist nicht auf die Kunst beschränkt. Es lohnt sich kaum, auf die Warenproduktion hinzuweisen, in der diese Erscheinung natürlich zuerst greifbar wurde. Wichtiger ist zu betonen, daß sie sich weder auf den Kreis der natürlichen noch der ästhetischen [?] Güter beschränkt sondern sich nicht weniger an den sittlichen durchsetzt. Nietzsche verkündete einen eignen sittlichen Wertmaßstab für jeden Einzelnen. Diese Ansicht ist außer Kurs; unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen ist sie unfruchtbar. Unter diesen ist ausschlaggebend für die Beurteilung des Einzelnen sein moralischer Standard. Es wird nicht bestritten werden, daß der Einzelne nach seiner Funktion in der Gesellschaft zu beurteilen ist. Der Begriff des moralischen Standards aber weist über diese Einsicht hinaus. Das ist sein Vorzug. Wo nämlich früher Vorbildlichkeit moralisch gefordert wurde, fordert die Gegenwart Reproduzierbarkeit. Sie erkennt als richtig und zweckentsprechend nur diejenigen Denk- und Verhaltensweisen [an], die neben ihrer Vorbildlichkeit ihre Erlernbarkeit nachweisen. Und zwar wird hier mehr gefordert als ihre Erlernbarkeit durch unbegrenzt viele Einzelne. Es wird vielmehr von ihnen gefordert, unmittelbar durch Massen und von jedem Einzelnen innerhalb dieser Massen erlernbar zu sein. Die massenweise Reproduktion von Kunstwerken steht also nicht allein im Zusammenhang mit der massenweisen Produktion von Industrieerzeugnissen sondern auch mit der massenweisen Reproduktion von menschlichen Haltungen und Verrichtungen. An diesen Zusammenhängen vorübergehen, heißt sich jedes Mittels berauben, die heutige Funktion der Kunst zu bestimmen.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1019

[Der folgende Text ist eine Variante des Abschnitts <18> aus der »Ersten Fassung« (s. 464–466; = Ms 369) und gehört zum Manuskript (= M¹) dieser Fassung. Wegen der sachlichen Zugehörigkeit zum zuletzt abgedruckten Paralipomenon aus der frühesten Nieder-

schrift wird er an dieser Stelle eingeschoben:] Die Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: die Anteilnahme so sehr viel größerer Massen hat eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht. Es darf den Betrachter nicht abschrecken, daß dieser Anteil zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt. Er hört, daß die kunstfremden Massen im Kunstwerk Zerstreuung suchten, während der Kunstfreund sich ihm mit Sammlung nahe. Für die Massen sei das Kunstwerk ein Gegenstand der Zerstreuung, für den Kunstfreund sei es ein Gegenstand seiner Andacht. Hier heißt es nun, näher zusehen. Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein wie die chinesische Legende es von dem Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Die zerstreute Masse ihrerseits dagegen versenkt das Kunstwerk in sich; sie umspielt es mit ihrem Wellenschlag, sie umfängt es mit ihrer Flut. So am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur war von jeher der Prototyp eines Kunstwerkes, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Ihre Wirkung sich zu vergegenwärtigen, ist von entscheidender Bedeutung für jeden Versuch, das Verhältnis der Massen zum Kunstwerk nach seiner historischen Funktion zu erkennen. Das Gemälde hatte stets ausgezeichneten Anspruch auf die kontemplative Betrachtung durch Einen oder durch wenige einzelne. Die simultane Betrachtung von Gemälden durch ein großes Publikum, wie sie im neunzehnten Jahrhundert beginnt, ist ein frühes Symptom der Krise in der Malerei, die keineswegs durch die Photographie allein sondern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstwerkes auf die Masse ausgelöst wurde. [Absatz] Von besonderer Wichtigkeit sind immer die Kunstformen gewesen, die sich eng an die Architektur angeschlossen, an ihr sich emporgebildet haben. Wie steht es mit unsern heutigen Bauten? Sie sind, wie sich in der Großstadt erkennen läßt, zu Trägern der Reklame geworden. Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit unterschiedlichem Nachdruck auf nahezu allen Gebieten bemerkbar macht, hat einen ihrer wichtigsten Agenten in der Reklame. Von der Werbegraphik über das Inserat zur Rundfunkpublizität kann man die wachsende Amalgamierung wichtiger Elemente der Kunst mit den Interessen des Kapitals verfolgen. Daß es sich dabei keineswegs nur um einen bloßen Zersetzungsprozeß handelt, versteht sich nach dem Gesagten von selbst. In der Reklame, welche sich an die Masse der zerstreuten Einzelnen wendet, macht die Kunst die merkantile Probe auf ein Exempel, auf das sie mit der Revolution des Proletariats die mensch-

liche machen wird: das Exempel ihrer Rezeption durch die Massen. Das schließt ein, daß grundsätzliche Grenzen zwischen Reklame und Kunst fixieren zu wollen, unfruchtbar ist. Fruchtbar dagegen ist, extreme Formen der Kunstproduktion, beispielsweise das Andachts- und das Reklamebild, miteinander zu konfrontieren und festzustellen, daß die Haltung des vor dem Kunstwerk sich Sammelnden jederzeit in die religiöse zurückzuverwandeln ist, während die einer zerstreuten, das Kunstwerk auf sich wirken lassenden Masse jederzeit von der politischen Haltung ihre menschenwürdige Gestalt zu gewärtigen hat. Vorerst muß es bei der Feststellung sein Bewenden haben, daß in weltgeschichtlicher Konstellation die Extreme einander berühren. Vor dem Plakat gibt es, wie einst vor dem Andachtsbilde weder Kunstfreunde noch Banausen.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 382

Allegorie: Der Film dringt in das Reich der Kunst ein

Aktiengesellschaften kommen in Tanks dahergefahren und überrennen die Mäzene

Auf hohen Bergen sitzen als Eremiten die Produzenten. In hellen Haufen wälzen die Reproduzenten sich durch die Täler

Unzugänglich und verborgen steht im Allerheiligsten der cella das höchste Kunstwerk. Aber jene Künstler drängen unermüdlich nach neuen Ausstellungsmöglichkeiten (Reklame)

In edlem Wettstreit messen die alten Künstler sich aneinander: agonaler [ein Wort nicht zu entziffern]. Jene – der Photograph, der Regisseur, der Dirigent – stehen an einer Apparatur. Wer von ihnen kann sie besser bedienen?

[Vor jeden der vier Teile dieser *Allegorie* schrieb Benjamin nachträglich ein Initialwort auf den äußerst schmalen Rand des Blattes. Diese Initialworte lauten in der Reihenfolge: *Vollendung[s]/auftrag; Reproduzent; Ausstellungswert; Testwert.*]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1023

2. *Paralipomena* und *Varia* zur zweiten Fassung von *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*

Anmerkungen

[die Seitenzahlen beziehen sich mutmaßlich auf das – verlorene – Typoskript, das einerseits der französischen, andererseits der eigentlichen zweiten Fassung zugrunde lag]

p 12 *Wandelbarkeit der Tradition: Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus.*

p 17 Begriff der zweiten Natur: Daß es diese zweite Natur immer gegeben hat, daß sie aber früher von der ersten nicht differenziert war und zur zweiten erst wurde, indem die erste sich in ihrem Schoß bildete. Über die Versuche, die zweite Natur, die einst die erste aus sich hervorgehen ließ, in diese zurückzunehmen: Blut und Boden. Demgegenüber notwendig, die Spielform der zweiten Natur zur Geltung zu bringen: die Heiterkeit des Kommunismus dem tierischen Ernst des Faschismus entgegenzusetzen. Das Bild von Ramuz.

p 44 Die Verwendbarkeit der Disneyschen Methode für den Faschismus.

[Rückseite:] [...] Die Diskussion über die Maschine. Die großbürgerliche Position Marinettis, die kleinbürgerliche Duhamels, die revolutionäre von Majakowski. Marinettis Position entspricht der der Großindustrie, Duhamels der der kleinen. Beide Positionen sind ästhetische.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 383

Das »leidenschaftliche« Anliegen der heutigen Massen, die Dinge sich »näherzubringen« dürfte nur die Kehrseite des Gefühls der wachsenden Entfremdung sein, die das heutige Leben für den Menschen nicht nur sich selbst sondern auch den Dingen gegenüber zur Folge hat.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 386

500 Und weiter: [ob es bei der Nummer und, auf der Rückseite des Blatts, bei der Nummer 501 um die Seitenangabe eines Buches, und wenn, welchen Buches, sich handelt, ist aus den Notizen nicht zu eruieren] Dieser Tatbestand bezieht nun eine eigentümliche Signatur als [wohl verschrieben für aus] der doppelten Verwendungsmöglichkeit und Funktion des Tests. Getestet wird nicht nur ein bestimmtes Verhalten der Versuchsperson (des Schauspielers) in dem Bild, sondern auch die Fähigkeit des Beschauers, dieses Verhalten zu verstehen wird geprüft. Wir können ohne weiteres annehmen, daß die vielfachen neuen Anforderungen, die der Film an das Verständnis der Leute stellt, ihren Anteil an der Nachfrage nach ihm haben. Wenn man sich dies gegenwärtig hält, so wird man die Konkurrenz zwischen Photographie (Film) und Malerei als Erklärungsprinzip auch für gewisse scheinbar entlegnere Experimente der modernsten Malerei festhalten. Wir denken an Marcel Duchamps. Duchamps ist eine der interessantesten Erscheinungen der französischen Avantgarde. Seine Produktion ist sehr klein aber sein Einfluß ist kein geringer. Duchamps ist mit keiner Schulart zu identifizieren. Er stand dem Surrealismus

nahe, ist Picasso befreundet, aber immer ein Eigenbrötler gewesen. Seine Theorie des Kunstwerks [Kunstwerks?], die er letzthin in einem Mappenwerk »La Mariée mise à nu par ses Célibataires« exemplifiziert (nicht erläutert) hat, sieht ungefähr so aus: Sobald ein Gegenstand von uns als ein Kunstwerk angeschaut wird, kann er als solches überhaupt gar nicht mehr fungieren. Die spezifische Wirkung des Kunstwerks kann der heutige Mensch darum weit eher an [zufälligen Konfigurationen im Abfall oder Schutt, an Gegenständen – von zufälligen bis Gegenständen gestrichen] degagierten [dega-gierten?] (das heißt ihrem Funktionszusammenhang entrückten[]) Objekten (einer Klaviertasten tragenden Zimmerpalme, einem vielfach durchlochtem Zylinderhut) als an beglaub[ig]ten Werken der Kunst erfahren. Die Herstellung surrealistischer Objekte, bei denen dem Zufall (dem Verrosteten der Stasbalolagerung [?]) ein großer Spielraum gewährt wird, ist für viele Maler aus diesem Kreis eine passionierende Beschäftigung geworden. Es steht jedem frei, dies als Entartungserscheinungen anzusehen. Doch können auch solche ihren diagnostischen Wert haben. Man mag sich angesichts der hier beschriebenen einer berühmten Stelle bei Lionardo erinnern. Lionardo berichtet, wie er gelegentlich seinen Schülern, die um Modelle verlegen gewesen seien, eine feuchte Mauer in ihrem Blickfeld mit den Worten gewiesen habe: diese möchten sie zum Modell nehmen; daraus würden sie alles lesen können, woran sie Bedarf hätten: Schlachten, Frauenleiber und Tiere.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 394

Die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte von Prophetien. Sie kann nur aus dem Standpunkt der unmittelbaren, aktuellen Gegenwart geschrieben werden; denn jede Zeit besitzt die ihr eigene neue aber unvererbte Möglichkeit, die Prophetien zu deuten, die die Kunst von vergangenen Epochen gerade auf sie enthielt.

Es ist die wichtigste Aufgabe der Kunstgeschichte die der Epoche ihrer Abfassung geltenden Prophetien in den großen Kunstwerken der Vergangenheit zu entziffern.

Der Zukunft – in der Tat – und nicht immer unmittelbar bevorstehenden, niemals einer durchaus bestimmten. Vielmehr gibt es nichts Wandlungsfähigeres im Kunstwerk als diesen dunklen und braunen Raum der Zukunft, aus dem von jenen Prophetien, die die be-seelten Werke von den gepfuschten scheiden, niemals eine einzige sondern stets eine Folge, wenn auch eine intermittierende, im Verlauf der Jahrhunderte an den Tag tritt. Damit diese Prophetie aber faßlich werde, müssen Umstände zur Reife gekommen sein, denen das

Kunstwerk, oft um Jahrhunderte oft auch nur Jahre vorausseilte. Das sind auf der einen Seite bestimmte gesellschaftliche Veränderung[en], die die Funktion der Kunst wandeln, zweitens gewisse mechanische Erfindungen.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 397

Varia zum »Kunstwerk«

[das doppelseitig beschriebene Blatt verzeichnet 14 Passagen, wovon 5 gestrichen, d. h. in die »zweite Fassung« eingearbeitet sind; die übrigen 9 lauten:]

Der sicherste Agent für den Sieg des Neuen ist die Langeweile am Alten.

Zwei Funktionen der Kunst: 1) Die Menschheit mit bestimmten Bildern vertraut zu machen, ehe noch die Zwecke, in deren Verfolgung dergleichen Bilder entstehen, dem Bewußtsein gegeben sind. 2) Gesellschaftlichen Tendenzen, deren Realisierung an den Menschen selber zerstörend wäre, in der Bilderwelt zu ihrem Recht zu verhelfen.

Zerstückelung bei Chaplin; er legt sich selbst allegorisch aus. »La canne représentait la dignité, la moustache était l'orgueil et les bottines exprimaient toute la lourdeur des soucis d'ici-bas.« Propos de Chaplin rapportés par Pattinson-Knight Intransigeant 22 février 1931 (cit Philippe Soupault: Charlot Paris 1931 p II)

»Mit der fixierten Kamera und dem ungeschnittenen Bildstreifen hat der Film ... begonnen.« Arnheim l c p 320

Passus über die Baugeschichte zu modifizieren.

Der Magnansche Apparat ermöglicht 3000 Aufnahmen in der Sekunde.

Maso [da] Finiguerra – Erfinder der Radierung? – Incunabel des Holzschnitts: Spencer.

Die befreite Technik schließt die Bewältigung der gesellschaftlichen Elementarkräfte als Voraussetzung für die der natürlichen ein. (In der Urzeit liegt die umgekehrte Beziehung vor: die Beherrschung der natürlichen Kräfte schließt die Beherrschung von gewissen gesellschaftlichen Elementarkräften ein.)

Die Kunst ist ein Verbesserungsvorschlag an die Natur, ein Nachmachen, dessen verborgenstes Innere ein Vormachen ist. Kunst ist, mit andern Worten, vollendende Mimesis.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 399

Zum »Kunstwerk im Zeitalter [...«]

»Dans l'espace d'une seconde [...] Percevoir signifie immobiliser.« Henri Bergson: Matière et mémoire Paris 1896 p 229/232 Berg-

son stellt also die menschliche Wahrnehmung als den ersten Zeitraffer dar. Ja die Fähigkeit, die Zeit zu raffen, wäre nach ihm eine Grundbedingung unserer Wahrnehmung. [auf die Wiedergabe der in extenso exzerpierten Stellen ist hier verzichtet]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 400

Es ist notwendig auf das stärkste zu betonen, daß der Film, indem er die Ausstellbarkeit zum wichtigsten Gegenstande der Testprüfung macht, den gesamten Bereich menschlicher Verhaltensweisen genau in der gleichen Weise an einer Apparatur mißt, wie dies mit der Arbeitsleistung des Industriearbeiters in den Fabriken der Fall ist. Und damit erweist die Kunst, daß die Objekte, die sie um den Pol des Ausstellungswerts gruppiert prinzipiell ebenso unbegrenzt sind wie die, die sich um den Pol ihres Kultwerts gruppieren.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 406

»... daß, wie erwähnt [...] technischer Aufzeichnungsapparat.« Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* Berlin 1932 p 216

»Das Besondere [...] an Reichtum.« lc p 212

»Le plus certain [...] de l'Immililiation.« Bardèche et Brasillach lc p 132

Die erste Technik schloß die selbständige Erfahrung des Individuums aus. Alle magische Naturerfahrung war kollektiv. Der erste Ansatz einer individuellen Erfahrung erfolgt im Spiel. Aus ihr entwickelt sich dann die wissenschaftliche. Die ersten wissenschaftlichen Erfahrung[en] gehen im Schutze des unverbindlichen Spieles vor sich. Diese Erfahrung ist es dann, welche in einem jahrtausendelangen Prozeß die Vorstellung und vielleicht auch die Realität derjenigen Natur zum Verschwinden bringt, welcher die erste Technik entsprochen hat.

Spielelemente der neuern Kunst: Futurismus, atonale Musik, poésie pure, Kriminalroman, Film.

Wenn die Aura in den frühen Photographien ist, wieso ist sie nicht im Film?

Werkzeugdenken und Magie

Arbeitsteilung bei Marr [diese und die vorhergehende Notiz sind eingerückt und eingerahmt. Die Streichung, die teils durch das Bardèche-Exzerpt, teils durch die Aufzeichnung über *Die erste Technik* verläuft, scheint keine Streichung sondern der Abdruck einer solchen durch feucht gebliebene Tinte zu sein]

»Was aber die Unwürdigkeit [...] Werke der Kunst.« G W F Hegel: *Werke X 1* Berlin 1842 p 11/13 (Vorlesungen über die Aesthetik ed H G Hotho)

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 407, 408

»Les progrès en technologie [...] »matière à lire, à voir et à entendre.« Aldous Huxley: *Croisière d'hiver Voyage en Amérique centrale* Paris p 273/275 – Man kann nicht zwingender auf die Notwendigkeit hinweisen, die Kunst durch ihre innigste Verbindung mit didaktischen, informatorischen, politischen Elementen vor dem schrecklichen Verfallsprozeß, der sie bedroht, zu schützen. [in extenso niedergeschriebenes Exzerpt (s. Lesart zu 494, 42) wie anschließende Folgerung sind zwar gestrichen, werden aber hier wegen der anders lautenden Folgerung (s. 494, 44) abgedruckt; vgl. u. Ms 411 f.]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 409

Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute – ja gerade er. Taktile [konj. für Taktische; s. 1053 f.] Rezeption und Zerstreuung schließen einander nicht aus. Der Automobilist, der mit seinen Gedanken »ganz wo anders« z. B. bei seinem schadhafte Motor ist, wird sich an die moderne Form der Garage besser gewöhnen als der Kunsthistoriker, der sich vor ihr anstrengt, nur ihren Stil zu ergründen. Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit anwachsendem Nachdruck auf nahezu allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht, ist das Symptom einer entscheidenden Umfunktionierung des menschlichen Apperzeptionsapparats, der sich Aufgaben gegenüber sieht, die nur noch kollektiv gelöst werden können. Gleichzeitig ist sie das Symptom einer zunehmenden Bedeutung der taktilen [konj. für taktischen] Apperzeption, welche von der Architektur, wo sie ursprünglich zu Hause ist, auf die übrigen Künste übergreift. Sehr sinnfällig ist das in der Musik der Fall, in der ein wesentliches Element ihrer neuesten Entwicklung, der Jazz, seinen wichtigsten Agenten in der Tanzmusik hatte. Weniger sinnfällig, aber nicht weniger weittragend kommt diese Tendenz im Film zur Geltung, der durch die Chockwirkung seiner Bilderfolge ein taktiles [konj. für taktisches] Element in die Optik selbst trägt. [der Passus über Musik ist, bis zum Ende der Aufzeichnung, mit Blaustiftmarkierung umrahmt, das Wort Jazz ebenso unterstrichen]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1024

Nachträge zur Arbeit

Thesen, die für die Debatte zu empfehlen sind: Kritik des Ausdrucks als Prinzips der dichterischen Hervorbringung

Kennzeichnung der besondern Struktur der Arbeit: sie trägt die Methode der materialistischen Dialektik nicht an irgendein geschichtlich gegebenes Objekt heran, sondern entfaltet sie an demjenigen Objekt, das – im Gebiet die Künste – ihr gleichzeitig ist. Dies der Unterschied von Plechanoff und Mehring.

Anmerkung über das Prinzip des Ausdrucks und seine reaktionären Funktionen.

Panofsky: Perspektiven (Massenerzeugung von Ikonen in Byzanz)

Versuch, die Betrachtung des Films von allem Spezialistentum zu emanzipieren

Entstehungsgeschichte der Arbeit

Schlusssätze des ersten Teils

Über das Motto

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1025

[Die folgenden fünf Textpassagen sind aus Typoskriptkopie-Seiten herausgeschnittene, unkorrigierte, in einem Fall mit Benjaminschem Einfügungsvermerk versehene Streifen, die mit den beiden Manuskriptseiten 411 und 412 – beschrieben mit Arbeitsanweisungen – durch Klammer zusammengeheftet sich fanden]

Die Arbeit sieht keineswegs darin ihre Aufgabe, Prolegomena zur Kunstgeschichte zu liefern. Sie bemüht sich vielmehr an erster Stelle, der Kritik des aus dem neunzehnten Jahrhundert uns überkommenen Begriffs der Kunst die Wege zu ebnen. Von diesem Begriff wird zu zeigen versucht, daß er den Stempel der Ideologie trägt. Sein ideologischer Charakter ist in der Abstraktion zu erblicken in welcher er die Kunst im allgemeinen und ohne Ansehung ihrer geschichtlichen Konstruktion aus magischen Vorstellungen definiert. Der ideologische, das heißt trügerische Charakter dieser abstrakten magischen Vorstellung von Kunst wird auf doppelte Art nachgewiesen: erstens durch ihre Konfrontation mit der gegenwärtigen Kunst, als deren Repräsentant der Film erscheint, zweitens durch ihre Konfrontation mit der wirklich magisch ausgerichteten Kunst der Urzeit. Das Ergebnis dieser zweiten Konfrontation könnte man dahin zusammenfassen, daß die Auffassung der Kunst umso mystischer wird, je mehr die Kunst von echter magischer Brauchbarkeit sich entfernt; je größer dagegen diese magische Brauchbarkeit ist (und in der Urzeit ist sie am größten), desto unmystischer ist die Auffassung von der Kunst.

Vielleicht darf man sagen, daß die technische Reproduzierbarkeit des Kunstgegenstandes geradezu eine Krisis der Schönheit heraufführt[,] und zur Illustration eine Bemerkung Huxleys auf die Gefahr hin heranziehen, ihren Anwendungsbereich über das Gebiet des Kunstgewerbes, auf das Huxley es abgesehen hat, zu erweitern. »In millionenfacher Vervielfältigung« [,] sagt Huxley, »wird auch der schönste Gegenstand häßlich«. (Aldous Huxley: Croisière d'hiver [Voyage] en Amérique Centrale Paris p 278)

Für die Liquidierung der Differenz zwischen geistiger und manueller Arbeit hat die Filmproduktion größte Bedeutung. Die Gesetze der Filmdarstellung fordern vom Darsteller restlose Versinnlichung der geistigen Reflexe und Reaktionen; sie fordern andererseits von den Operateuren höchst geistvolle Leistungen. »Die Arbeitsteilung tritt von dem Augenblick an ins Leben[,], da eine Differenz zwischen körperlicher und geistiger Arbeit erscheint.« Wenn diese Feststellung der »Deutschen Ideologie« zu Recht besteht, so kommt nichts einer Liquidierung der Arbeitsteilung überhaupt und der Entwicklung einer polytechnischen Menschheitsbildung mehr zugute als die Einebnung der Differenz zwischen körperlicher und geistiger Arbeit. Diese können wir gegenwärtig wenn nicht nur an der Filmproduktion so doch in ihr besonders deutlich verfolgen.

Was im stummen Film als »Begleitmusik« auftrat, war – geschichtlich gesehen – die Musik, die vor den Toren des Films wartete – »Schlange stand«. Danach hat die Musik in den Film Einlaß gefunden. Dadurch, d. h. durch den Tonfilm, sind viele Probleme der »Begleitmusik« mit einem Schlag liquidiert worden. Ihr scheinbar rein formaler Charakter hat sich als Funktion eines schnell überwundenen Frühstadiums der technischen Entwicklung erwiesen. Der Tonfilm macht es der Musik möglich, sich nicht nur über ihr Woher – Kneipe oder Militärkapelle, Pianist oder Grammophon – sondern auch über ihr Was auszuweisen. Denn ein Schlager oder eine Beethovensonate – sie können als solche in die Handlung des Films einmontiert werden. Aus diesem Einzelfall ist ein heilsames Mißtrauen gegen die Tragweite »formaler[*]« Problemstellungen überhaupt zu entnehmen.

»Die technischen Fortschritte [...] Hörstoff zu üben.« (Aldous Huxley l c p 273–275) Man kann nicht zwingender auf die Notwendigkeit hinweisen die Kunst aus ihrer Abhängigkeit von dem sogenannten Talent durch ihre innigste Verbindung mit didaktischen, informatorischen, politischen Elementen aus dem Verfallsprozeß, in dem sie sich offenkundig befindet, zu retten. [vgl. o. Ms 409]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ts 2799–2803

431–469 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)

ÜBERLIEFERUNG

M¹ Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Manuskript mit Sofortkorrekturen, späteren Korrekturen und Arbeitsanweisungen; 29 Blätter (halbfest, gelblich, Umfang ca. 21

mal 13,5 cm, überwiegend doppelseitig beschrieben); Benjamin-Archiv, Ms 42, Ms 367, Ms 43–47, Ms 371, Ms 48–55, Ms 381, Ms 56–61, Ms 368, Ms 370, Ms 369, Ms 382, Ms 62–63.

M² *Anmerkungen*. Manuskript mit Arbeitsanweisungen für Anmerkungen; 1 Blatt (wie oben; auf der Vorderseite: drei gestrichene, 3 ungestrichene Anmerkungen – s. »Paralipomena und Varia...«, 1044 f. –; auf der Rückseite: diverse, auf die Reproduktionsarbeit nicht oder nicht unmittelbar bezügliche Aufzeichnungen; das Blatt fand sich gefaltet, in es eingelegt war das Notizenkonvolut Ms 384 ff., s. 1037 f.); Benjamin-Archiv, Ms 383.

Druckvorlage: M¹

Im Benjamin-Nachlaß fanden sich die Blätter Ms 42–63 als geschlossenes Konvolut. Die Blätter Ms 367, Ms 371, Ms 381, Ms 368, Ms 370, Ms 369 und Ms 382 waren einem anderen Konvolut (= Ms 367–383) beigelegt oder zufällig unter die Blätter Ms 372–380 geraten, die Niederschriften zum zweiten *Pariser Brief* sind. Die zweifelsfrei zur Manuskriptfassung der Reproduktionsarbeit rechnenden Blätter wurden aus diesem Konvolut ausgesondert und ins erste eingeordnet – in der oben, unter M¹ angegebenen Reihenfolge. Diese Reihenfolge war zwanglos herzustellen: das Blatt Ms 367, ein Inhaltsverzeichnis mit fortlaufender Numerierung der einzelnen Abschnitte und deren Titelüberschriften (s. Textteil, 433) lieferte ein klares Anordnungsprinzip. Nach diesem Anordnungsprinzip erfolgte dann auch der Abdruck von M¹ (= der »Ersten Fassung« der Reproduktionsarbeit, 431–469). Dabei wurden die Nummern der Abschnitte, die im Manuskript sich nicht finden, in eckigen Klammern über die Abschnitte gesetzt. Die im Manuskript durch Rotstift hervorgehobenen Passagen wurden, wie in der französischen Fassung und der Absicht Benjamins gemäß (der dort zunächst Sperrungen, dann aber *Italiques*-Satz wünschte; s. 1015), in Kursive gegeben. Die gelegentlichen Einschübe im Manuskript konnten, infolge der überwiegend klaren Markierungen Benjamins, an den respektiven Stellen mühelos eingeordnet werden.

Die eigentliche Schwierigkeit bestand hier darin, unter den mannigfaltigen und einigermaßen verstreuten Papieren die definitive Gestalt dieser Fassung herauszukennen. War dies einmal gelungen, ergab sich die Rekonstruktion dieses so wichtigen, ersten geschlossenen Zeugnisses von der Reproduktionsarbeit wie von selbst. Es ist deshalb unschätzbar, weil es die Arbeit in der ursprünglich intendierten Gestalt repräsentiert, die sie vor der Umschmelzung in ihre französische Fassung besaß, in jene also, die von 1936 bis 1955 (dem Erscheinungsjahr der ersten deutschen Version = der »Zweiten Fassung«; dazu s. 1036) die einzig verbreitete war. Es ist ferner deshalb von der höchsten Rele-

vanz, weil es; in seinen charakteristischen Abweichungen nicht nur von der französischen Fassung (wenngleich es dieser im Tenor näher ist) sondern namentlich von der zweiten deutschen Fassung, die Differenzen von dieser in der Benjaminschen Orientierung auf den gesamten, von ihm behandelten Komplex zu erkennen erlaubt – Differenzen, die etwa in der negativ-kritischeren Akzentuierung von Masse und Massenkunst gegenüber der positiv-hoffnungserfüllteren in der »Zweiten Fassung« greifbar werden (der Fassung also, die mit dem Blick auf eine Publikation durch Brecht – wenn auch kaum deswegen allein – hergestellt wurde).

Das Manuskript war gut zu entziffern. Orthographie, Grammatik und Interpunktion zeigen durchweg nicht die charakteristischen Eigenheiten früherer Texte; zweifelsohne, weil Benjamin mit diesem Text die Intention breiterer publikatorischer, wenn nicht agitatorischer Wirkung verfolgte. Offenkundige Irrtümer wurden stillschweigend korrigiert, drastische wie das beharrlich wiederkehrende und erst in der »Zweiten Fassung« (jedoch nicht durchgängig) korrigierte *taktisch* statt *taktil* wurden durch – ausgewiesene – Konjekturen verbessert. Wo Abweichungen, namentlich in der Interpunktion, sich fanden (etwa: keine Kommata hinter Parenthesen, Gedankenstrichen oder vor *sondern*, *wie*, komparativem *als* oder bei eingeschobenen Sätzen) sind sie, als charakteristische Benjaminsche Eigenheiten, stets dann bewahrt, wenn sie nicht in den Typoskripten T¹ und T² (s. 1056) – als der späteren, daher definitiv zu betrachtenden Fassung – in den entsprechenden Passagen von Benjamin selber geändert wurden, und wenn sie nicht eine Beeinträchtigung des Sinnes involvierten; in diesen beiden Fällen wurden die erforderlichen Zeichen, namentlich Kommata, konjiziert. Die in der Arbeit verwendeten Zitate konnten, bis auf wenige Ausnahmen, überprüft und, wo nötig, korrigiert werden.

LESARTEN 433,15 f. 14 und 15] beide Nummern, samt ihren Titeln, sind mit Klammerzeichen zusammengehalten. – 433,17 *Micky-Maus*] Benjamin zieht diese Eindeutschung des Namens »Mickey Mouse« der geläufigen (Mickymaus) durchweg vor; die amerikanische Schreibweise findet sich nur in der französischen Fassung, s. 732. – 433,19 *Taktile*] konjiziert für *Taktische* M¹; gemeint ist stets »taktil« (fühlbar, das Tasten betreffend; lat. *tactilis*, berührbar), niemals nur »taktisch« (die Taktik betreffend, planvoll, griech. *τακτικός*). Diese und die weiteren Konjekturen finden ihre Stütze im französischen Text; s. Lesart zu 735,35. – 435,20 *Gesellschaft*,] conj. für *Gesellschaft* M¹ – 441,27 f. – *der Photographie bis Sozialismus*) –] Benjamin schrieb zuerst: – *der Photographie, gleichzeitig auch mit dem Anbruch des Sozialismus*,; dann ersetzte er die Kommata durch Parenthesen, vergaß dabei aber, einen zweiten

Gedankenstrich zu setzen; dieser wurde konjiziert. – 444,13 »künstlerische«,] konj. für »künstlerische« M¹ – 445,9 *Verschanzung*,] konj. für *Verschanzung* M¹ – 448,22 *hat*] konj. für *haben* M¹ – 448,32 *Gemälde*,] konj. für *Gemälde* M¹ – 449,32 *Strecke*,] konj. für *Strecke* M¹ – 459,19 z. B.] konj. für z B M¹ – 459,20 z. B.] konj. für z B M¹ – 462,13 *hat*] konj. für *haben* M¹ – 463,39 *taktile*] konj. für *taktische* M¹ – 464,6 *taktile*] konj. für *taktische* M¹ – 464,9 *taktilen*] konj. für *taktisches*] M¹; hier, wie bei der Lesart zu 463,39 ist freilich die Bedeutung »taktisch« (im Sinne eines planvollen Ablenkungsmanövers) keinesfalls völlig auszuschließen; weil aber doch die Bedeutung »auf den Leib rückend«, die der technisch manipulierten »Hautnähe«, offenkundig überwiegt, wurde »taktil« konjiziert. – 464,16 *abrollt*,] konj. für *abrollt* M¹ – 464,34–466,34 <18> bis *hieß*.] s. die Variante, 1042 ff. – 465,34 *taktil*] konj. für *taktisch* M¹ – 465,36 z. B.] konj. für z B M¹ – 465,38 *taktilen*] konj. für *taktischen* M¹ – 465,39 *taktile*] konj. für *taktische* M¹ – 466,11 *taktilen*] konj. für *taktischen* M¹ – 466,24 *ist*,] *ist* fehlt in M¹ – 466,26 *taktile*] konj. für *taktische* M¹ – 466,29 *taktile*] konj. für *taktische* M¹ – 467,10 *gar nicht*] konj. für *garnicht* M¹ – 467,28 *darstellen*. –] *darstellen*. M¹; der Gedankenstrich wurde konjiziert, weil an dieser Stelle ein längerer Einschub endet. – 467,30 *sucht*] fehlt in M¹.

NACHWEISE 439,13–16 »*Shakespeare bis Pforten*«] im Original: »Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma... Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, tous les fondateurs de religion et toutes les religions elles-mêmes... attendent leur résurrection lumineuse, et les héros se bousculent à nos portes pour entrer.« Abel Gance, *Le temps de l'image est venu!*, in: L.-P. Quint, G. Dulac, L. Landry, Abel Gance: *L'art cinématographique*. II, [Paris] 1927, 94 und 96. – 440,10–34 *was bis abgewinnt*.] s. die überwiegend gleich bzw. ähnlich lautenden Passagen in *Kleine Geschichte der Photographie* (Bd. 2), und in *Über einige Motive bei Baudelaire* (646 f.). – 440,33 *Jensen*] s. Johannes V. Jensen, *Exotische Novellen*, Berlin 1919 – 445,21 *festhielt*.] s. Atget, *Lichtbilder*. Hg. von Camille Recht, Paris, Leipzig 1931 – 445,20–36 *Atget, bis erhält*,] s. die ähnlich lautende Passage in *Kleine Geschichte der Photographie* (Bd. 2). – 446,31 »*Opinion publique*«] A Woman of Paris, Chaplin-Film von 1923 – 447,30–35 »*Nous bis expriment*.«] im Original: »[...] revenus sur le plan d'expression des Egyptiens«, Abel Gance, a.a.O., 100; »[...] de culte pour [...]«, a.a.O., 101 (Hervorhebung und Komma von Benjamin). – 447,35–448,5 »*Quel bis course*.«] im Original: »[...] plus réel? [...] plus mystérieux [...]«, Séverin-

Mars, zit. bei Abel Gance, a. a. O., 100. – 448,11 »*La ruée vers l'or*«] Goldrush, Chaplinfilm von 1925 – 451,7-17 »*Der Filmdarsteller bis spielen.*«] im Original: »Les acteurs de cinéma, écrit Pirandello, se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes. Ils remarquent confusément, avec une sensation de dépit, d'indéfinissable vide et même de faillite, que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence ... La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres; eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle.« Luigi Pirandello, On tourne, zit. bei Léon Pierre-Quint, Signification du cinéma, in: L'art cinématographique. II, a. a. O., 14 und 15. – 455,18-456,6 *Jahrhundertelang bis Gemeingut.*] s. die ähnlich lautende Passage in *Der Autor als Produzent* (Bd. 2). – 461,16-33 *So bis Psychoanalyse.*] s. die ähnlich lautende Passage in *Kleine Geschichte der Photographie* (Bd. 2). – 462,6 *heraklitische Wahrheit*] s. Herakleitos, fr. 89: τοῖς ἐγγρηγορόσιν εἰς καὶ ξυνὸς κόσμος, τῶν δὲ κοιμωμένων ἕκαστος εἰς ἴδιον ἀποστρέφεται. In: Vorsokratische Denker. Auswahl aus dem Überlieferten, Griechisch und Deutsch von Walther Kranz, 3. Aufl., Berlin 1959, 74 – 468,8 *Marinettis Manifest*] Dieses Manifest konnte weder in der verbreiteteren einschlägigen Literatur, noch in einer italienischen (Spezial-) Bibliographie und Ikonographie zum Futurismus ermittelt werden. Das von Benjamin zitierte Exzerpt scheint von ihm aus dem Französischen übersetzt und ist in der französischen Fassung der Reproduktionsarbeit, wohl nach dem Wortlaut des Abdrucks in einer französischen Zeitung, französisch zitiert (s. Anhang, 737 f.). In der »Zweiten Fassung« findet sich der (Benjaminsche) Nachweis [cit.] *La Stampa Torino* in der Fußnote 33 (s. Textteil, 507). Bestimmte charakteristische Differenzen in der deutschen Übersetzung machen es so gut wie gewiß, daß er selbst, und zwar nicht aus der *Stampa*, sondern nach deren Zitat, wohl in einer französischen Zeitung, übersetzte (s. *Megaphons* in der »Ersten Fassung« gegenüber dem weiter verdeutschten *Megaphone* in der »Zweiten Fassung«: 468,12 und 507,6). – 468,30-469,4 *Wird bis Technik,*] s. die ähnlich lautende Passage in *Theorien des deutschen Faschismus* (Bd. 3, 238,10-30). – 469,10 *mundus*«] Abwandlung des bei Johannes Manlius, *Loci communes*, Basileae 1563, 2, 290 angegebenen Wahlspruchs Kaiser Ferdinands I. »*Fiat iustitia et pereat mundus*«

471–508 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)

ÜBERLIEFERUNG

- T¹ *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Durchschlag eines Typoskripts mit Korrekturen Benjamins; Benjamin-Archiv, Ts 598–657.
- T² *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Durchschlag eines Typoskripts mit Korrekturen Benjamins (in der ersten Hälfte) und Korrekturen sowie Druckanweisungen von fremder Hand (in beiden Hälften); die erste Hälfte (Ts 658–685) Kopie eines unbekannten, jedoch mit T¹ textgleichen Typoskripts [T*]; die zweite Hälfte (Ts 686–709) Kopie des entweder nach T¹ oder nach [T*] (resp. nach dem Original von T¹ oder einem weiteren Durchschlag; oder nach einem weiteren Durchschlag von [T*]) höchstwahrscheinlich von Gretel Adorno für Benjamin hergestellten Typoskripts; Benjamin-Archiv, Ts 658–709.
- T³ *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Durchschlag von T² in der gleichen Zusammensetzung der Kopien; Benjamin-Archiv, Ts 710–761.

Druckvorlage: T¹

Genauestens war zu prüfen, welchem der drei Zeugen der Vorzug der Druckvorlage einzuräumen wäre. Kriterium dabei mußte sein, welches Typoskript überwiegend – oder allein – die Spuren Benjamins selber trug. Diese Spuren ließen sich zweifelsfrei in T¹, mit hoher Wahrscheinlichkeit in einem Teil von T² ermitteln. Es sind nur verschwindend wenige; sie finden sich in T¹ auf den Blättern Ts 603, Ts 608, Ts 619, vermutlich Ts 623 (mit der einzigen Bleistiftkorrektur unter den sonst mit Tinte vorgenommenen), Ts 624, Ts 633, Ts 638, Ts 651, Ts 652, Ts 654 und Ts 655. Diese Korrekturen hinterlassen den Eindruck, als wären sie beiläufig gemacht: zwar tilgen sie allergrößte Verschreibungen wie »Koni« statt »Kino«, jedoch keineswegs alle; Verschreibungen wie »verfielfältigt« blieben stehen, ganz zu schweigen von starken, sinnentstellenden, wie etwa der Auslassung auf S. 38 (= Ts 637), die in T² und von da in den Abdruck der Schriften von 1955 sich einschlich, und die schließlich überhaupt nur durch den (in diesem Fall wegen der Parallelität der Stellen glücklicherweise möglichen) Rekurs auf M¹ zu beheben war (s. Lesart zu 495,38). – Die Korrekturen in T² sind insgesamt weitaus zahlreicher, nur, bedauerlicherweise, nicht alle von Benjamins Hand. Problematisch ist zunächst die Zusammensetzung des Typoskripts. Es besteht offenkundig aus zwei Kopien von verschiedenen Typoskrip-

ten: die Seiten [1], [1a], 1b, 2-26 (= Ts 658-685) sind, unter Einhaltung eines breiteren Randes und durchgängig ohne die deutschen Umlauttypen Ä, ä, Ö, ö, Ü, ü, auf weichere, stumpfere Blätter kopiert und haben maschinenschriftliche Paginierung, während die Seiten 27-50 (= Ts 686-709), mit schmalerem Rand und den deutschen Umlauttypen, auf härtere, glänzende Blätter durchgeschlagen sind und, von Seite 27-43 Bleistiftpaginierung, von Seite 44-46 mit Bleistift korrigierte, d. h. um jeweils -1 angepasste Typoskriptpaginierung, auf Seite 47 wieder Bleistiftpaginierung und auf den Seiten 48-50 unkorrigierte – weil wieder gleichlaufende – Typoskriptpaginierung haben. Infolge dieser Zusammensetzung aus zwei Typoskriptdurchschlägen gibt es Differenzen auch der Korrekturtypen. Zwar sind mindestens drei Korrekturtypen im ganzen Typoskript einheitlich: 1. Bleistiftkorrekturen von der Art »Fa/ustfilm«, d. h. mit Schrägstrichen zwischen zwei auseinanderliegenden Buchstaben (Ts 667), 2. Bleistiftkorrekturen von der Art »entwerfen« mit am Rand ausgeschriebenem Korrekturwort »entwerten« (Ts 667) und 3. Bleistiftkorrekturen von der Art [Fußnote] »1« überschrieben mit der [fortlaufenden Fußnoten-]Nummer »5« (Ts 668) sowie Rotstiftkorrekturen von der Art »keine Kursive«, »8'« usw., also eigentlich Druckanweisungen; diese dürften von dem Hersteller der »Schriften« von 1955 stammen, in denen T² als Druckvorlage diente. Sämtliche drei Korrekturtypen – eindeutig wenigstens zwei davon – stammen von verschiedenen fremder Hand. Was die Differenz dieser Typen von einem vierten Korrekturtyp, nämlich dem in der ersten Hälfte des Typoskripts (= Ts 658-685) betrifft, so handelt es sich bei diesem nahezu zweifelsfrei um Besserungen von der Hand Benjamins (s. Ts 669, Ts 672-674, Ts 676, Ts 678, Ts 682-684): es sind mit Tinte vorgenommene Korrekturen von der Art der in T¹ – jedoch (und das ist dabei das Eigenartige) nicht an eben den Stellen durchgeführt wie in T¹ (dies freilich zum Teil deshalb, weil es um die Kopie eines anderen Typoskripts als T¹, d. h. eines mit wieder anderen Verschreibungen, sich handelt). Hier, wie schon in T¹, sind die Benjaminschen Korrekturen bloß sporadisch, wie beiläufig, jedenfalls nicht konsequent vorgenommen. Die Tatsache, daß das komponierte Typoskript, i. e. die Kopie T², in Benjamins Nachlaß sich befand und seine zweite Hälfte Bleistiftpaginierungen von der Hand höchstwahrscheinlich Gretel Adornos aufweist, erlaubt den Schluß, daß eine Kopie von der G. Adornoschen Abschrift aus Amerika nach Paris gelangte, wo Benjamin den zweiten Teil dieser Kopie mit dem ersten, von einem andern Typoskript her in seinem Besitz befindlichen Teil zusammengesetzt haben könnte. Ein anderer Schluß wäre, daß der erste Teil des Typoskripts (i. e. der Kopie Ts 658-

685) von Benjamin nach Amerika mitgeschickt und dort von Gretel Adorno um den von ihr geschriebenen zweiten Teil (i. e. die Kopie Ts 686–709) ergänzt worden ist (was zwar die von ihr vorgenommenen, den Anschluß markierenden Bleistiftpaginierungen erklären, jedoch das Gelangen des ganzen Typoskripts in den Nachlaß nicht durch Benjamin selbst, sondern eben durch Gretel Adorno implizieren würde).

Trotz der weitaus zahlreicheren Korrekturen in T² gegenüber T¹ – und unter Abrechnung der eigentlichen Druckanweisungen – ist doch die Situation die, daß neben den wirklichen Emendationen eine Anzahl neuer, offenkundig beim Abschreiben entstandener Fehler stehen (so »Luppe« statt »Lupe«, »wirken« statt »winken«, »in [...] freiem Himmel« statt »[...] unter freiem Himmel« u. v. a.), die zwar zum Teil wieder korrigiert wurden, zum Teil jedoch als starke, unkorrigierte Verschlechterungen des Textes gegenüber T¹ sich erhielten. Namentlich ihrer wegen und wegen des höheren Zeugniswertes von T¹, das wenigstens von Benjamin allein, wenn auch keineswegs in der wünschenswerten Konsequenz, korrigiert wurde, und dann auch deshalb, weil ja die wirklichen, teils Benjaminschen, teils von dritter, wenn nicht von vierter Hand erfolgten Emendationen in T² nicht ungenutzt bleiben mußten, entschieden sich die Herausgeber für T¹ als – freilich selber aufs gründlichste zu revidierende – Druckvorlage. Die Revision erfolgte unter drei Aspekten: 1. dem der Herstellung von Orthographie, Interpunktion und Grammatik bei prinzipieller Bewahrung der Benjaminschen Eigenheiten, 2. dem genauesten Vergleichung der beiden Typoskripte miteinander und ihrer mit dem Manuskript der »Ersten Fassung« (s. 1051 ff.) sowie der französischen (s. 709–739), unter Berücksichtigung der frühesten Niederschrift (s. 1037), der Paralipomenen und Varia (1039–1051) und 3. der Prüfung der direkten wie indirekten Zitation, soweit immer sie möglich war.

Die Orthographie wurde nur da normalisiert, wo es sich um erkennbare Verschreibungen handelt, nicht hingegen, wo beabsichtigte Eigenheiten zu respektieren waren (dazu s. Editorischer Bericht, 778 f.). Uneinheitliche Schreibweisen wie »Bronce«, »Bronze« wurden dem häufigsten Vorkommen der einen gemäß reguliert; so steht im abgedruckten Text »Bronze« neben dem durchweg von Benjamin bevorzugten »Portrait« (selbstverständlich blieb die Differenz zwischen »Portrait« in der zweiten und »Porträt« in der ersten Fassung, gemäß dem ausschließlichen Vorkommen von »Porträt« dort, erhalten – wie grundsätzlich jede charakteristische Differenz dieser Art bewahrt blieb, gerade um die Verschiedenartigkeit von Textgestaltungen gleicher Sujets bei Benjamin deutlich hervortreten zu lassen). – Bei der Interpunktionsregulierung wurde grundsätzlich in den Interpunktionsstand nur dann eingegriffen, wenn durch Korrekturen im Typo-

skript als verbürgt gelten konnte, daß 1. die (dem geläufigen Stand angepaßte) Korrektur von Benjamin beabsichtigt und 2. sie zwar nicht von Benjamin vorgenommen war, jedoch eine größere Luzidität des Textsinnes erbrachte. Im ersten Fall ist in aller Regel die Benjaminsche Korrektur als Abweichung (entweder von T¹ gegenüber T² oder T² gegenüber T¹ oder beider gegenüber M¹) nicht eigens verzeichnet. Dagegen sind die Abweichungen sowohl bei (sicheren und mutmaßlichen) Fremdkorrekturen wie bei den eigentlichen Herausgeber-Konjekturen durchweg ausgewiesen. – Grammatische Versehen sind stillschweigend korrigiert, wenn sie offenkundig sind, bewahrt, wenn sie stilistische Eigenheiten Benjamins ausdrücken. – Für die Bemühung Benjamins, auch bei der »Zweiten Fassung« eher an die geläufige Orthographie, Interpunktion und Grammatik sich zu halten, gilt, was bereits bei Gelegenheit der Revision von M¹ gesagt wurde (s. 1053). – Die Kollationierung der verschiedenen Fassungen der Reproduktionsarbeit erbrachte nicht nur den genauen Einblick in ihre textlichen Differenzen, der die Artikulation der respektiven Lesarten und Konjekturen erlaubte – etwa die schon genannte entscheidende der Herstellung einer Passage im Abschnitt XI der »Zweiten Fassung« (s. 495,36 bis 496,5), die ohne Rekurs auf die entsprechende Passage im <14.> Abschnitt der »Ersten Fassung« (s. 458,31–38) so sinnlos geblieben wäre, wie sie in T¹, in T² und damit im verbreiteten Druck dieser Fassung in den »Schriften« von 1955 es ist –; sie machte vor allem die sachlichen Differenzen der beiden Fassungen absehbar, auf die mehrfach bereits hingewiesen ist (s. etwa 1038 und 1052 f.), und die, endlich, auch jene Mitteilung Adornos bestätigen halfen (s. 1032, Anm.), wegen deren angeblicher Unverbürgtheit durch die Sache selbst namentlich der eine der Herausgeber von den verschiedensten Seiten sich mußte schelten lassen (s. etwa Asja Lacis, in: *alternative 10* [1967], 213 [Nr. 56/57; Oktober/Dezember '67] oder Hannah Arendt, Walter Benjamin, in: *Merkur* 22 [1968], 56 f. [Nr. 238; Januar/Februar '68]). – Was die Überprüfung der Benjaminschen Zitationen anlangt, gilt das bereits anläßlich der Revision von M¹ Gesagte (s. 1053); nachzutragen bleibt, daß die integrale Zitationsart in M¹ ebenso bewahrt wurde wie die in der französischen und der zweiten (deutschen) Fassung von Benjamin befolgte: die Einrichtung von Anmerkungsapparaten, die auf die respektiven Seiten verteilt sind – mit der einzigen Ausnahme einer von den Herausgebern vorgenommenen Durchzählung der Noten, die auf den entsprechenden Seiten von französischer Fassung wie von T¹ und T² jeweils wieder mit »1)« einsetzt. Selbstverständlich wurden die notwendigen Korrekturen vorgenommen und, in eckigen Klammern, bibliographische Ergänzungen gege-

ben, stets da, wo die teils unzugängliche Literatur überhaupt zu ermitteln war.

LESARTEN 472,4 *unterschied*,] konj. für *unterschied* T¹, T² – 473,20 *Gesellschaft*,] konj. für *Gesellschaft* T¹; Komma von fremder Hand in T² – 474,5 *ausgeübt*] konj. für *ausgeübt*, T¹, T² – 474,26 *sehr*] *sind* T² – 476,35 *Schrift*,] konj. für *Schrift* T¹, T² – 477,2 *der der*] *der* T² – 477,4 f. *in einem Saal oder unter freiem Himmel*] *in einem Saal oder freiem Himmel* T² – 477,9 *entwerten*] konj. für *entwerfen* T¹; korrigiert von fremder Hand in T²; *entwerten* M¹ – 478,10 *ein. Und wenn*] *ein und wenn* T²; hinter *ein* Komma von fremder Hand – 478,27 *Riegl*] *Riegel* T² – 480,18 *mit einem anderen*] *mit anderem* T² – 480,31 *Kultwerts*] *Kultwertes* T² – 481,15 *erreicht*,)] konj. für *erreicht*,) T¹, T²; *erreicht*,) M¹ – 481,20 *Kunstwerkes*] *Kunstwerkes* T² – 481,24 *Kunstwerkes*] *Kunstwerkes* T² – 481,32 *hat*,)] konj. für *hat*,) T¹, T² – 481,33 *Begriffs*] *Begriffes* T² – 481,35 *Kultwerts*] *Kultwertes* T² – 481,36 *Produkts*] *Produktes* T² – 481,37 *Malerei*] konj. für *Malerei*, T¹, T²; *Malerei* M¹ – 482,4 *gesamte soziale Funktion*] *gesamte Funktion* T²; *gesamte soziale Funktion* M¹ – 482,11 *Kultwert*] konj. für *Kulturwert* T¹, T² – 482,12 *Kunstwerkes*] *Kunstwerkes* T² – 482,28 *machte. So*] *machte. [Absatz]* So T²; *machte. So* M¹ – 483,1 *Kults*] *Kultes* T² – 483,7 f. *daraufhinzudrängen*] *darauf hinzudrängen* T² – 483,15 *so heißt es*] T²; *heißt es* T¹ – 483,26 *Was*] *was* T² – 483,28 *Raffael*] konj. für *Rafael* T¹, *Raphael* T² (entsprechend wurde konjiziert 483,33,36,40) – 483,32 *im nischenartigen Hintergrunde*] *in nischenartigem Hintergrunde* T² – 483,42 *Bilds*] *Bildes* T² – 484,7 *Innern*] *Inneren* T² – 485,4 *widerstandslos*] T²; *widerstandlos* T¹ – 485,9 *winkt*] *in T² verschlimmbessert zu wirkt; winkt* M¹ – 485,17 *von ihm*] *ihm* T²; *von ihm* M¹ – 485,23 *mehr*] *sehr* T¹, T²; *mehr* M¹ – 486,17 *sei –*] *sei, –* T² – 487,3 *geradezu*] *grádezu* T¹ – 487,12 *heranzuziehen*,] konj. für *heranzuziehen* T¹, T²; in T² Komma von fremder Hand – 487,14 *heute noch*] *heute* T²; *heute noch* M¹ – 487,22 *hätte*] konj. für *hätten* T¹, T² – 488,25 *anderen*,] konj. für *anderen* T¹, T²; *anderen*, M¹ – 488,36 f. *Versuchsleiter*] T²; *Versuchleiter* T¹ – 489,9 f. *Filmdarsteller*, *schreibt Pirandello*, *»fühlt*] T²; in T¹ und M¹ fehlen die Anführungszeichen, was insofern richtig ist, als nicht Pirandello selbst, sondern Pirandello nach Pierre-Quint zitiert wird, s. Nachweis zu 451,7–17. – 490,10 *sich*] *sich auch* T²; *sich* M¹ – 490,13 *auf*,] *auf* T² – 490,30 *in*] T²; *im* T¹ – 491,10 *kann*,] konj. für *kann* T¹, T²; *kann*, M¹ – 491,19 *einzig*] *Einzig* T¹, T²; *einzig* M¹ – 491,28 *konstatierbare*] *konstatierte* T² – 491,32 *Parlament*] *Parliament* T² – 491,35 *Anstellung*] konj. für *Ausstellung* T¹, T²; *Anstellung* M¹ – 492,37 *Aufstellung*] T¹, T²; *Ausstellbarkeit* M¹ – 492,39 *aus der der*] konj. für *aus der*

T¹, T² – 493,28 *Autorschaft*] *Autorenschaft* T² – 493,29 *selbst*] *selber* T² – 495,7 *usw.*] T²; u.s.w. T¹ – 495,9 *überein.*] *überein*. T² – 495,38–496,1 – *kraft seiner aufgelegten Hand* – *nur wenig und steigert sie* – *kraft seiner Autorität* – *sehr*] konj. (gemäß M¹) für – *kraft seiner Autorität* – *sehr* T¹, T²; die Stelle wird, ohne Konjekturen, sinnlos. Die Konjekturen finden eine Stütze auch im französischen Text; s. 728,22–24. – 496,13 *davontragen*] konj. für *davon tragen* T¹, T²; *davontragen* M¹ – 496,14 f. *vielfältig*] *vielfach* T² – 497,7 *fallen* – *wie das deutlich angesichts der Malerei sich erweist* – *die*] *fallen* – *die* T²; d. h. hier wurde, was in der Parenthese steht, vergessen; lediglich das erste Parenthesezeichen wurde, sinnloserweise, erhalten. – 498,27 *Leistungen.*] T²; *Leistungen* T¹ – 499,14 *Es wird*] in T² (vor den durch Druckanweisung in diesem Typoskript insgesamt aufgehobenen Unterstreichungen) unterstrichen – 499,17 *auseinander fielen*] *auseinanderfielen* T² – 499,23 *anderen*] *ändern* T² – 500,29 *jeher*] *je her* T¹, T² – 501,3 *Standard.*] T²; *Standard* T¹ – 501,27 *drittens*] konj. für *drittens*, T¹, T² – 502,11 *Bild*] *Bilde* T²; *Bild* M¹ – 502,18 *Genüge*] *genüge* T¹, T²; *Genüge* M¹ – 503,5 *betrachtet.*] T²; *betrachtet* T¹ – 504,11 *Gemeinplatz.*] T²; *Gemeinplatz!* T¹ – 504,20 *Kunstwerkes.*] T²; *Kunstwerkes* T¹ – 504,37 *taktil*] konj. für *taktisch* T¹, T²; obgleich es in beiden Typoskripten (s. Ts 648 [entsprechend 502,22 und 25] und Ts 701) bereits zweimal richtig *taktil* hieß (gegenüber dem zweimal falschen *taktisch* in M¹ [s. Lesarten zu 463,39 und 464,6]) schlich sich in T¹ (s. Ts 651 und 652) und in T² (s. Ts 704) viermal die falsche Schreibweise wieder ein. – 505,3 *taktilen*] konj. für *taktischen* T¹, T² – 505,5 *taktile*] konj. für *taktische* T¹, T² – 505,15 *taktilen*] konj. für *taktischen* T¹, T² – 505,19 *ist*] konj. für *sind* T¹, T²; *ist* M¹ – 506,6 *Eigentumsverhältnisse.*] T²; *Eigentumsverhältnisse* T¹ – 506,21 *er*] T²; *der* T¹ – 506,28 f. *Der bis entgegen.*] nicht unterstrichen in T² – 506,32 *engste*] *Engste* T¹, T²; *engste* M¹ – 506,34 f. *Hunderttausenden*] *hunderttausenden* T¹, T² – 506,36 *ebensowohl*] *ebenso wohl* T¹, T²; *ebensowohl* M¹ – 507,25 *hintangehalten*] T²; *hintenangehalten* T¹ – 507,32 *grauenhaftesten*] *grauenhaften* T²; *grauenhaftesten* M¹ – 507,34 *ihrer unzulänglichen*] T²; *ihre unzulängliche* T¹; *ihrer unzulänglichen* M¹

NACHWEISE 472,23 *verändern.*] Der französische Text lautet, nach Paul Valéry, *Œuvres II. Édition établie et annotée par Jean Hytier*, [Paris] 1960 (Bibliothèque de la Pléiade, Volume 148), folgendermaßen: »Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils intro-

duisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.» (Pièces sur l'art. La conquête de l'ubiquité, p. 1284) – Über die Editionen der »Pièces sur l'art« von 1934 und 1936, die Benjamin beide benutzt haben konnte, s. a. a. O., p. 1567 f. (Notes). – 475,16 *verlassen*.] Der französische Text lautet: »Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe.« Paul Valéry, Œuvres II, a. a. O., p. 1284 f. – 478,14 *Pforten*.] Den französischen Text s. Nachweis zu 439,13–16 – 479,10–480,3 *Aura bis abgewinnt*.] s. den Nachweis zu 440,10–34 – 480,2 *Welt*.] s. Nachweis zu 440,33 – 483,24 *Untersuchung*] s. Hubert Grimme, Das Rätsel der Sixtinischen Madonna, in: Zeitschrift für bildende Kunst 57 [= 33 Neue Folge] (1922), 41–49 – 485,15 *Atget*] s. Nachweis zu 445,21 – 485,15–31 *Atget, bis erhält*.] s. den Nachweis zu 445,20–36 – 486,31 *ausspricht*.] Den französischen Text s. 447,30–35; dazu s. die Textrevision im entsprechenden Nachweis – 487,1 *bewegen*.] Den französischen Text s. 447,35–448,5; dazu s. die Textrevision im entsprechenden Nachweis – 487,5 *hinauslaufen?*.] Den französischen Text s. »Anhang«, 720,32–34 – 487,10 f. »*L'Opinion publique*« und »*La ruée vers l'or*«] s. Nachweise zu 446,31 und 448,11 – 489,20 *spielen*.] Den französischen Text s. Nachweis zu 451,7–17 – 490,6 f. »*den bis behandeln*«] bei Arnheim kursiv – 493,9–33 *Jahrhunderte bis Gemeingut*] s. den Nachweis zu 455,18–456,6 – 494,42 *üben*.] Der französische Text lautet: »Les progrès en technologie ont conduit [...] à la vulgarité [...] la reproduction par procédés mécaniques et la presse rotative ont rendu possible la multiplication indéfinie des écrits et des images. L'instruction universelle et les salaires relativement élevés ont créé un public énorme savant lire et pouvant s'offrir de la lecture et de la matière picturale. Une industrie importante est née de là, fin de fournir ces données. Or, le talent artistique est un phénomène très rare; il s'ensuit [...] qu'à toute époque et dans tous les pays la majeure partie de l'art a été mauvais. Mais la proportion de fratrias dans la production artistique totale est plus grande maintenant qu'à aucune autre époque [...] C'est là une simple question

d'arithmétique. La population de l'Europe occidentale a un peu plus que doublé au cours du siècle dernier. Mais la quantité de »matière à lire et à voir« s'est accrue, j'imagine, dans le rapport de un à vingt, au moins, et peut-être à cinquante, ou même à cent. S'il y avait n hommes de talent dans une population de x millions, il y aura vraisemblablement $2n$ hommes de talent dans une population de $2x$ millions. Or, voici comment on peut résumer la situation. Contre une page imprimée, de lectures ou d'images, publiée il y a un siècle, il s'en publie aujourd'hui vingt, si non cent pages. Mais, contre chaque homme de talent vivant jadis, il n'y a maintenant que deux hommes de talent. Il se peut, bien entendu, que, grâce à l'instruction universelle, un grand nombre de talents en puissance, qui, jadis, eussent été morts-nés, doivent actuellement à même de se réaliser. Admettons [...] qu'il y ait à présent trois ou même quatre hommes de talent pour chacun de ceux qui existaient autrefois. Il demeure encore vrai que la consommation de »matière à lire et à voir« a considérablement dépassé la production naturelle d'écrivains et de dessinateurs doués. Il en est de même de la »matière à entendre«. La prospérité, le gramophone et la radiophonie ont créé un public d'auditeurs qui consomment une quantité de »matière à entendre« accrue hors de toute proportion avec l'accroissement de la population, et, partout, avec l'accroissement normal du nombre des musiciens doués de talent. Il résulte de là que, dans tous les arts, la production de fratrias est plus grande, en valeur absolue et en valeur relative, qu'elle ne l'a été autrefois; et qu'il faudra qu'elle demeure plus grande, aussi longtemps que le monde continuera à consommer les quantités actuelles et démesurées de »matière à lire, à voir et à entendre.« (s. Benjamins Exzerpt: Ms 409; »Paralipomena und Varia zur zweiten Fassung . . .«, 1049) – 498,34 *ist.*»] Der französische Text lautet: »La peinture domine la musique, parce qu'elle n'est pas forcée de mourir chaque fois, après sa création, comme l'infortunée musique [...] La musique, qui s'évapore à mesure qu'elle naît, est inférieure à la peinture, que l'emploi du vernis a rendue éternelle.« – 499,39 *dastehen.*»] Der französische Text lautet: »Quoi de plus loin de nous que l'ambition déconcertante d'un Léonard, que considérant la Peinture comme un suprême but ou une suprême démonstration de la connaissance, pensait qu'elle exigeât l'acquisition de l'omniscience et ne reculait pas devant une analyse générale dont la profondeur et la précision nous confondent?« Paul Valéry, a. a. O., p. 1323 – 500,11–27 *So bis Psychoanalyse]* s. den Nachweis zu 461,16–33 – 503,4 *gesetzt.*»] Den französischen Text s. »Anhang«, 734,15–17 – 504,8 *werden.*»] Den französischen Text s. a. a. O., 735,4–9 – 507,20 *werdel.*»] s. Nachweis zu 468,8 – 507,24–37 *wird bis Technik,*] s. den Nachweis zu 468,30–469,4 – 508,6 *mundus*»] s. den Nachweis zu 469,9

Walter Benjamin
Gesammelte Schriften

VII · I

Herausgegeben von
Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser
unter Mitarbeit von
Christoph Götde, Henri Lonitz und Gary Smith

Suhrkamp

Die Editionsarbeiten wurden durch
die Stiftung Volkswagenwerk, die Fritz Thyssen Stiftung
und die Hamburger Stiftung zur Förderung
von Wissenschaft und Kultur ermöglicht.

Die vorliegende Ausgabe ist text- und seitenidentisch
mit Band VII der gebundenen Ausgabe
der *Gesammelten Schriften* Walter Benjamins.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 937

Erste Auflage 1991

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1989

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags, der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen

sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

〈Zweite Fassung〉

Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut.
Madame de Duras

I

Als Marx die Analyse der kapitalistischen Produktionsweise unternahm, war diese Produktionsweise in den Anfängen. Marx richtete seine Untersuchungen so ein, daß sie prognostischen Wert bekamen. Er ging auf die Grundverhältnisse der kapitalistischen Produktion zurück und stellte sie so dar, daß sich aus ihnen ergab, was man künftighin dem Kapitalismus noch zutrauen könne. Es ergab sich, daß man ihm nicht nur eine zunehmend verschärfte Ausbeutung der Proletarier zutrauen könne sondern schließlich auch die Herstellung von Bedingungen, die die Abschaffung seiner selbst möglich machen.

Die Umwälzung des Überbaus, die viel langsamer als die des Unterbaus vor sich geht, hat mehr als ein halbes Jahrhundert gebraucht, um auf allen Kulturgebieten die Veränderung der Produktionsbedingungen zur Geltung zu bringen. In welcher Gestalt das geschah, läßt sich erst heute angeben. An diese Angaben sind gewisse prognostische Anforderungen zu stellen. Es entsprechen diesen Anforderungen aber weniger Thesen über die Kunst des Proletariats nach der Machtergreifung, geschweige die der klassenlosen Gesellschaft, als Thesen über die Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen. Deren Dialektik macht sich im Überbau nicht weniger bemerkbar als in der Ökonomie. Darum wäre es falsch, den Kampfwert solcher Thesen zu unterschätzen. Sie setzen eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfung und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis – beiseite – Begriffe, deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinn führt. *Die im folgenden neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe unterscheiden sich von geläufigeren dadurch, daß sie für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar.*

II

Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden. Solche Nachbildung wurde auch ausgeübt, von Schülern zur Übung in der Kunst, von Meistern zur Verbreitung der Werke, endlich von gewinnlüsternen Dritten. Demgegenüber ist die technische Reproduktion des Kunstwerkes etwas Neues, das sich in der Geschichte intermittierend, in weit auseinanderliegenden Schüben, aber mit wachsender Intensität durchsetzt. Mit dem Holzschnitt wurde zum ersten Male die Graphik technisch reproduzierbar; sie war es lange, ehe durch den Druck auch die Schrift es wurde. Die ungeheuren Veränderungen, die der Druck, die technische Reproduzierung der Schrift, in der Literatur hervorgerufen hat, sind bekannt. Von *der* Erscheinung, die hier in weltgeschichtlichem Maßstab betrachtet wird, sind sie aber nur *ein*, freilich besonders wichtiger Sonderfall. Zum Holzschnitt treten im Laufe des Mittelalters Kupferstich und Radierung, sowie im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Lithographie.

Mit der Lithographie erreicht die Reproduktionstechnik eine grundsätzlich neue Stufe. Das sehr viel bündigere Verfahren, das die Auftragung der Zeichnung auf einen Stein von ihrer Kerbung in einen Holzblock oder ihrer Ätzung in eine Kupferplatte unterscheidet, gab der Graphik zum ersten Mal die Möglichkeit, ihre Erzeugnisse nicht allein massenweise (wie vordem) sondern in täglich neuen Gestaltungen auf den Markt zu bringen. Die Graphik wurde durch die Lithographie befähigt, den Alltag illustrativ zu begleiten. Sie begann, Schritt mit dem Druck zu halten. In diesem Beginnen wurde sie aber schon wenige Jahrzehnte nach der Erfindung des Steindrucks durch die Photographie überflügelt. Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem Auge allein zufielen. Da das Auge schneller erfaßt als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte. Wenn in der Lithographie virtuell die illustrierte Zeitung verborgen war, so in der Photographie der Tonfilm. Die technische Reproduktion des Tons wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen. *Um neunzehnhundert*

hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrungsweisen eroberte. Für das Studium dieses Standards ist nichts aufschlußreicher, als wie seine beiden verschiedenen Manifestationen – Reproduktion des Kunstwerks und Filmkunst – auf die Kunst in ihrer überkommenen Gestalt zurückwirken.

III

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag. Die Spur der ersteren ist nur durch Analysen chemischer oder physikalischer Art zu fördern, die sich an der Reproduktion nicht vollziehen lassen; die der zweiten Gegenstand einer Tradition, deren Verfolgung von dem Standort des Originals ausgehen muß.

Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus, und auf deren Grund ihrerseits liegt die Vorstellung einer Tradition, welche dieses Objekt bis auf den heutigen Tag als ein Selbes und Identisches weitergeleitet hat. *Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit.* Während das Echte aber der manuellen Reproduktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall. Der Grund ist ein doppelter. Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbständiger als die manuelle. Sie kann, beispielsweise, in der Photographie Ansichten des Originals hervorheben, die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung

oder der Zeitlupe Bilder festhalten, die sich der natürlichen Optik schlechtweg entziehen. Das ist das Erste. Sie kann zudem zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen, sei es in Gestalt der Photographie, sei es in der der Schallplatte. Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen.

Diese veränderten Umstände mögen im übrigen den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen – sie entwerten auf alle Fälle sein Hier und Jetzt. Wenn das auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt sondern entsprechend z. B. von einer Landschaft, die im Film am Beschauer vorbeizieht, so wird durch diesen Vorgang am Gegenstande der Kunst ein empfindlichster Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache, ihr traditionelles Gewicht.

Man kann diese Merkmale im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Dieser Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst weit hinaus. *Die Reproduktionstechnik, so läßt sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.* Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr machtvollster Agent ist der Film. Seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und ge-

rade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe. Diese Erscheinung ist an den großen historischen Filmen am handgreiflichsten. Sie bezieht immer weitere Positionen in ihr Bereich ein. Und wenn Abel Gance 1927 enthusiastisch ausrief: »Shakespeare, Rembrandt, Beethoven werden filmen ... Alle Legenden, alle Mythologien und alle Mythen, alle Religionsstifter, ja alle Religionen ... warten auf ihre belichtete Auferstehung, und die Heroen drängen sich an den Pforten«¹, so hat er, ohne es wohl zu meinen, zu einer umfassenden Liquidation eingeladen.

IV

Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Wahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Wahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die Antike sondern auch eine andere Wahrnehmung. Die Gelehrten der wiener Schule, Riegl und Wickhoff, die sich gegen das Gewicht der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse auf die Organisation der Wahrnehmung in der Zeit zu tun, in der sie in Geltung stand. So weittragend ihre Erkenntnisse waren, so hatten sie ihre Grenze darin, daß sich diese Forscher begnügten, die formale Signatur aufzuweisen, die der Wahrnehmung in der spätrömischen Zeit eigen war. Sie haben nicht versucht – und konnten vielleicht auch nicht hoffen –, die gesellschaftlichen Umwälzungen zu zeigen, die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden. Für die Gegenwart liegen die Bedingungen einer entsprechenden Einsicht günstiger. Und wenn die Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen, so kann man dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen.

¹ Abel Gance: Le temps de l'image est venu, in: L'art cinématographique II. Paris 1927, p. 94-96.

Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. An der Hand dieser Beschreibung ist es ein Leichtes, die gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen. Er beruht auf zwei Umständen, welche beide mit dem zunehmenden Wachstum von Massen und der zunehmenden Intensität ihrer Bewegungen zusammenhängen. Nämlich: *Die Dinge sich »näherzubringen« ist ein genauso leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen, wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion darstellt.* Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener. Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren »Sinn für das Gleichartige in der Welt« so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. So bekundet sich im anschaulichen Bereich, was sich im Bereiche der Theorie als die zunehmende Bedeutung der Statistik bemerkbar macht. Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.

V

Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas ganz außerordentlich Wandelbares. Eine antike Venusstatue z. B. stand in einem anderen Traditionszusammenhange bei den Griechen, die sie zum Gegenstand des Kultus machten, als bei den mittelalterlichen Klerikern, die einen unheilvollen Abgott in ihr erblickten. Was aber beiden in

gleicher Weise entgegentrat, war ihre Einzigkeit, mit einem anderen Wort: ihre Aura. Die ursprüngliche Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung immer im Ritual.* Diese mag so vermittelt sein wie sie will, sie ist auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkennbar. Der profane Schönheitsdienst, der sich mit der Renaissance herausbildet, um für drei Jahrhunderte in Geltung zu bleiben, läßt nach Ablauf dieser Frist bei der ersten schweren Erschütterung, von der er betroffen wurde, jene Fundamente deutlich erkennen. Als nämlich mit dem Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie (gleichzeitig mit dem Anbruch des Sozialismus), die Kunst das Nahen der Krise spürt, die nach weiteren hundert Jahren unverkennbar geworden ist, reagierte sie mit der Lehre vom *l'art pour l'art*, die eine Theologie der Kunst ist. Aus ihr ist dann weiterhin geradezu eine negative Theologie in Gestalt der Idee einer »reinen« Kunst hervorgegangen, die nicht nur jede soziale Funktion sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt. (In der Dichtung hat Mallarmé als erster diesen Standort erreicht.)

Diese Zusammenhänge zu ihrem Recht kommen zu lassen, ist unerläßlich für eine Betrachtung, die es mit dem Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zu tun hat. Denn sie bereiten die Erkenntnis, die hier entscheidend ist, vor: die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.² Von der photographischen Platte z. B. ist eine Vielheit von

2 Bei den Filmwerken ist die technische Reproduzierbarkeit des Produkts nicht, wie z. B. bei den Werken der Literatur oder der Malerei, eine von außen her sich einfindende Bedingung ihrer massenweisen Verbreitung. *Die technische Reproduzierbarkeit der Filmwerke ist unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet. Diese ermöglicht nicht nur auf die unmittelbarste Art die massenweise Verbreitung der Filmwerke, sie erzwingt sie vielmehr geradezu.* Sie erzwingt sie,

Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn. *In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual hat ihre Fundierung auf eine andere Praxis zu treten: nämlich ihre Fundierung auf Politik.*

VI

Es wäre möglich, die Kunstgeschichte als Auseinandersetzung zweier Polaritäten im Kunstwerk selbst darzustellen und die Geschichte ihres Verlaufs in den wechselnden Verschiebungen des Schwergewichts vom einen Pol des Kunstwerks zum anderen zu erblicken. Diese beiden Pole sind sein Kultwert und sein Ausstellungswert.³ Die künstlerische Produktion beginnt mit Gebilden, weil die Produktion eines Films so teuer ist, daß ein Einzelner, der z. B. ein Gemälde sich leisten könnte, sich den Film nicht mehr leisten kann. 1927 hat man errechnet, daß ein größerer Film, um sich zu rentieren, ein Publikum von neun Millionen erreichen müsse. Mit dem Tonfilm ist hier allerdings zunächst eine rückläufige Bewegung eingetreten; sein Publikum schränkte sich auf Sprachgrenzen ein. Und das geschah gleichzeitig mit der Betonung nationaler Interessen durch den Faschismus. Wichtiger aber als diesen Rückschlag zu registrieren, der im übrigen durch die Synchronisierung abgeschwächt wurde, ist es, seinen Zusammenhang mit dem Faschismus ins Auge zu fassen. Die Gleichzeitigkeit beider Erscheinungen beruht auf der Wirtschaftskrise. Die gleichen Störungen, die im Großen gesehen zu dem Versuch geführt haben, die bestehenden Eigentumsverhältnisse mit offener Gewalt festzuhalten, haben das von der Krise bedrohte Filmkapital dazu geführt, die Vorarbeiten zum Tonfilm zu forcieren. Die Einführung des Tonfilms brachte sodann eine zeitweilige Erleichterung. Und zwar nicht nur, weil der Tonfilm von neuem die Massen ins Kino führte, sondern auch, weil der Tonfilm neue Kapitalien aus der Elektrizitätsindustrie mit dem Filmkapital solidarisch machte. So hat er von außen betrachtet nationale Interessen gefördert, von innen betrachtet aber die Filmproduktion noch mehr internationalisiert als vordem.

3 Diese Polarität kann in der Ästhetik des Idealismus, dessen Begriff der Schönheit sie im Grunde als eine ungeschiedene umschließt (demgemäß als eine geschiedene ausschließt) nicht zu ihrem Rechte gelangen. Immerhin meldet sie sich bei Hegel so deutlich an, wie dies in den Schranken des Idealismus denkbar war. »Bilder«, so heißt es in den Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte, »hatte man schon lange: die Frömmigkeit bedurfte ihrer schon früh für ihre Andacht, aber sie brauchte keine *schönen* Bilder, ja diese waren ihr sogar störend. Im schönen Bilde ist auch ein Äußerliches vorhanden, aber insofern es schön ist, spricht der Geist desselben den Menschen an; in jener Andacht aber ist das Verhältniß zu einem *Dinge* wesentlich, denn sie ist selbst nur ein geistloses Verdampfen der Seele . . . Die schöne Kunst ist . . . in der Kirche selbst entstanden, . . . obgleich . . . die Kunst schon aus dem Principe der Kirche herausgetreten ist.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke IX. Berlin 1837, p. 414) Auch eine Stelle in den Vorlesungen über die Ästhetik weist darauf hin, daß Hegel hier ein Problem gespürt hat. »... wir sind«, heißt es in diesen Vorlesungen, »darüber hinaus Werke der Kunst göttlich verehren und

die im Dienste der Magie stehen. Von diesen Gebilden ist einzig wichtig, daß sie vorhanden sind, nicht aber, daß sie gesehen werden. Das Elentier, das der Mensch der Steinzeit an den Wänden seiner Höhle abbildet, ist ein Zauberinstrument, das er nur zufällig vor seinen Mitmenschen ausstellt; wichtig ist höchstens, daß es die Geister sehen. Der Kultwert als solcher drängt geradezu darauf hin, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten: gewisse Götterstatuen sind nur dem Priester in der cella zugänglich, gewisse Madonnenbilder bleiben fast das ganze Jahr über verhangen, gewisse Skulpturen an mittelalterlichen Domen sind für den Betrachter zu ebener Erde nicht sichtbar. *Mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schoße des Rituals wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte.* Die Ausstellbarkeit einer Porträtbüste, die dahin und dorthin verschickt werden kann, ist größer als die einer Götterstatue, die ihren festen Ort im Inneren des Tempels hat. Die Ausstellbarkeit des Tafelbildes ist größer als die des Mosaiks oder Freskos, die ihm voranging. Und wenn die Ausstellbarkeit einer Messe von Hause aus vielleicht nicht geringer war als die einer Symphonie, so entstand doch die Symphonie in dem Zeitpunkt, als ihre Ausstellbarkeit größer zu werden versprach als die der Messe.

Mit den verschiedenen Methoden technischer Reproduktion des Kunstwerks ist dessen Ausstellbarkeit in so gewaltigem Maß gewachsen, daß die quantitative Verschiebung zwischen seinen beiden Polen ähnlich wie in der Urzeit in eine qualitative Veränderung seiner Natur umschlägt. Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewußte, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag. So viel ist sicher, daß gegenwärtig der Film die brauchbarsten Handhaben zu dieser Erkenntnis gibt. Sicher ist weiter, daß die geschichtliche Tragweite dieses Funktionswandels der Kunst, der im Film am vorgeschrittensten auftritt, deren Konfrontation mit der Urzeit der Kunst nicht nur methodisch, sondern auch materiell erlaubt.

sie anbeten zu können, der Eindruck, den sie machen, ist besonnenerer Art, und was durch sie in uns erregt wird, bedarf noch eines höheren Prüfsteins« (Hegel, l.c. X, 1. Berlin 1835, p. 14)

Die Kunst der Urzeit hält, im Dienste der Magie, gewisse Notierungen fest, die der Praxis dienen. Und zwar wahrscheinlich als Ausübung magischer Prozeduren (das Schnitzen einer Ahnenfigur ist selbst eine magische Verrichtung), wie auch als Anweisung zu solchen (die Ahnenfigur macht eine rituelle Haltung vor), wie auch endlich als Gegenstände einer magischen Kontemplation (die Betrachtung der Ahnenfigur stärkt die Zauberkraft des Betrachtenden). Gegenstände solcher Notierungen boten der Mensch und seine Umwelt dar, und abgebildet wurden sie nach den Erfordernissen einer Gesellschaft, deren Technik nur erst verschmolzen mit dem Ritual existiert. Diese Technik ist an der maschinellen gemessen natürlich rückständig. Aber nicht das ist für die dialektische Betrachtung das Wichtige. Für sie kommt es auf den tendenziellen Unterschied zwischen jener Technik und der unsrigen an, der darin besteht, daß die erste Technik den Menschen so sehr, daß die zweite ihn so wenig wie möglich einsetzt. Die technische Großtat der ersten Technik ist gewissermaßen das Menschenopfer, die der zweiten liegt auf der Linie der fernlenkbaren Flugzeuge, die keine Besatzung brauchen. Das Ein für allemal gilt für die erste Technik (da geht es um die nie wiedergutzumachende Verfehlung oder den ewig stellvertretenden Opfertod). Das Einmal ist keinmal gilt für die zweite (sie hat es mit dem Experiment und seiner unermüdlichen Variierung der Versuchsanordnung zu tun). Der Ursprung der zweiten Technik ist da zu suchen, wo der Mensch zum ersten Mal und mit unbewußter List daran ging, Abstand von der Natur zu nehmen. Er liegt mit anderen Worten im Spiel.

Ernst und Spiel, Strenge und Unverbindlichkeit treten in jedem Kunstwerk verschränkt auf, wenn auch mit Anteilen sehr wechselnden Grades. Damit ist schon gesagt, daß die Kunst der zweiten wie der ersten Technik verbunden ist. Allerdings ist hierbei anzumerken, daß die »Naturbeherrschung« das Ziel der zweiten Technik nur auf höchst anfechtbare Weise bezeichnet; sie bezeichnet es vom Standpunkt der ersten Technik. Die erste hat es wirklich auf Beherrschung der Natur abgesehen; die zweite viel mehr auf ein Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit. Die gesellschaftlich entscheidende Funktion der heutigen Kunst ist Einübung in dieses Zusammenspiel. Insbesondere gilt das vom Film. *Der Film dient, den Menschen in denjenigen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, die der Umgang mit einer Apparatur bedingt,*

deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt. Der Umgang mit dieser Apparatur belehrt ihn zugleich, daß die Knechtung in ihrem Dienst erst dann der Befreiung durch sie Platz machen wird, wenn die Verfassung der Menschheit sich den neuen Produktivkräften angepaßt haben wird, welche die zweite Technik erschlossen hat.⁴

VII

In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz. Keineswegs zufällig steht das Porträt im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fern- oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht. Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt erstmals der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen. Diesem Vorgang seine Stätte gegeben zu haben, ist die unvergleichliche Bedeutung von Atget, der die Pariser Straßen um neunzehnhundert in menschenleeren Aspekten festhielt. Sehr mit Recht hat man von ihm gesagt, daß er sie aufnahm

4 Es ist das Ziel der Revolutionen, diese Anpassung zu beschleunigen. Revolutionen sind Innervationen des Kollektivs: genauer Innervationsversuche des neuen, geschichtlich erstmaligen Kollektivs, das in der zweiten Technik seine Organe hat. Diese zweite Technik ist ein System, in welchem die Bewältigung der gesellschaftlichen Elementarkräfte die Voraussetzung für das Spiel mit den natürlichen darstellt. Wie nun ein Kind, wenn es greifen lernt, die Hand so gut nach dem Mond ausstreckt wie nach einem Ball, so faßt die Menschheit in ihren Innervationsversuchen neben den greifbaren solche Ziele ins Auge, welche vorerst utopisch sind. Denn es ist ja nicht nur die zweite Technik, die ihre Forderungen an die Gesellschaft in den Revolutionen anmeldet. Eben weil diese zweite Technik auf die zunehmende Befreiung des Menschen aus der Arbeitsfron überhaupt hinauswill, sieht auf der anderen Seite das Individuum mit einem Mal seinen Spielraum unabsehbar erweitert. In diesem Spielraum weiß es noch nicht Bescheid. Aber es meldet seine Forderungen in ihm an. Denn je mehr sich das Kollektiv seine zweite Technik zu eigen macht, desto fühlbarer wird den ihm angehörenden Individuen, wie wenig ihnen bisher, im Banne der ersten, das Ihre geworden war. Es ist, mit anderen Worten, der durch die Liquidation der ersten Technik emanzipierte Einzelmensch, welcher seinen Anspruch erhebt. Die zweite Technik hat nicht sobald ihre ersten revolutionären Errungenschaften gesichert, als die durch die erste verschütteten Lebensfragen des Individuums – Liebe und Tod – von neuem nach Lösung drängen. Fouriers Werk ist das erste geschichtliche Dokument dieser Forderung.

wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen. Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muß er einen bestimmten Weg suchen. Wegweiser beginnen ihm gleichzeitig die illustrierten Zeitungen aufzustellen. Richtige oder falsche – gleichviel. In ihnen ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden. Und es ist klar, daß sie einen ganz anderen Charakter hat als der Titel eines Gemäldes. Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und gebieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint.

VIII

Die Griechen kannten nur zwei Verfahren technischer Reproduktion von Kunstwerken: den Guß und die Prägung. Bronzen, Terrakotten und Münzen waren die einzigen Kunstwerke, die von ihnen massenweise hergestellt werden konnten. Alle übrigen waren einmalig und technisch nicht zu reproduzieren. *Daher mußten sie für die Ewigkeit gemacht sein. Die Griechen waren durch den Stand ihrer Technik darauf angewiesen, in der Kunst Ewigkeitswerte zu produzieren.* Diesem Umstand verdanken sie ihren ausgezeichneten Ort in der Kunstgeschichte, an dem Spätere ihren eigenen Standort bestimmen können. Es ist kein Zweifel, daß der unsrige sich an dem den Griechen entgegengesetzten Pol befindet. Niemals vorher sind Kunstwerke in so hohem Maß und in so weitem Umfang technisch reproduzierbar gewesen wie heute. Im Film haben wir eine Form, deren Kunstcharakter zum ersten Mal durchgehend von ihrer Reproduzierbarkeit bestimmt wird. Diese Form in ihren Einzelheiten mit der griechischen Kunst zu konfrontieren wäre müßig. Wohl aber ist das in einem exakten Punkt aufschlußreich. Mit dem Film nämlich ist für das Kunstwerk eine Qualität ausschlaggebend geworden, die ihm die Griechen wohl zuletzt zugebilligt oder doch als seine unwesentlichste angesehen haben würden. Das ist seine Ver-

besserungsfähigkeit. Der fertige Film ist nichts weniger als eine Schöpfung aus *einem* Wurf; er ist aus sehr vielen Bildern und Bildfolgen montiert, zwischen denen der Monteur die Wahl hat – Bildern, die im übrigen von vornherein in der Folge der Aufnahmen bis zum endgültigen Gelingen beliebig zu verbessern gewesen waren. Um seine »Opinion publique«, die 3000 m lang ist, herzustellen, hat Chaplin 125 000 m drehen lassen. *Der Film ist also das verbesserungsfähigste Kunstwerk. Und diese seine Verbesserungsfähigkeit hängt mit seinem radikalen Verzicht auf den Ewigkeitswert zusammen.* Das geht aus der Gegenprobe hervor: für die Griechen, deren Kunst auf die Produktion von Ewigkeitswerten angewiesen war, stand an der Spitze der Künste die am allerwenigsten verbesserungsfähige Kunst, nämlich die Plastik, deren Schöpfungen buchstäblich aus *einem* Stück sind. Der Niedergang der Plastik im Zeitalter des montierbaren Kunstwerks ist unvermeidlich.

IX

Der Streit, der im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts zwischen der Malerei und der Photographie um den Kunstwert ihrer Produkte durchgefochten wurde, wirkt heute abwegig und verworren. Das spricht aber nicht gegen seine Bedeutung, könnte sie vielmehr eher unterstreichen. In der Tat war dieser Streit der Ausdruck einer weltgeschichtlichen Umwälzung, die als solche keinem der beiden Partner bewußt war. Indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste, erlosch auf immer der Schein ihrer Autonomie. Die Funktionsveränderung der Kunst aber, die damit gegeben war, fiel aus dem Blickfeld des Jahrhunderts heraus. Und auch dem zwanzigsten, das die Entwicklung des Films erlebte, entging sie lange.

Hatte man vordem vielen vergeblichen Scharfsinn an die Entscheidung der Frage gewandt, ob die Photographie eine Kunst sei – ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe – so übernahmen die Filmtheoretiker bald die entsprechende voreilige Fragestellung. Aber die Schwierigkeiten, welche die Photographie der überkommenen Ästhetik bereitet hatte, waren ein Kinderspiel gegen die, mit denen der Film sie erwartete. Daher die blinde Ge-

waltsamkeit, die die Anfänge der Filmtheorie kennzeichnet. So vergleicht Abel Gance z. B. den Film mit den Hieroglyphen: »Da sind wir denn, infolge einer höchst merkwürdigen Rückkehr ins Dagewesene, wieder auf der Ausdrucksebene der Ägypter angelangt ... Die Bildersprache ist noch nicht zur Reife gediehen, weil unsere Augen ihr noch nicht gewachsen sind. Noch gibt es nicht genug Achtung, nicht genug *Kult* für das, was sich in ihr ausspricht.«⁵ Oder Séverin-Mars schreibt: »Welcher Kunst war ein Traum beschieden, der ... poetischer und realer gleichzeitig gewesen wäre! Von solchem Standpunkt betrachtet würde der Film ein ganz unvergleichliches Ausdrucksmittel darstellen, und es dürften in seiner Atmosphäre sich nur Personen adligster Denkungsart in den vollendetsten und geheimnisvollsten Augenblicken ihrer Lebensbahn bewegen.«⁶ Es ist sehr lehrreich zu sehen, wie das Bestreben, den Film der »Kunst« zuzuschlagen, diese Theoretiker nötigt, mit einer Rücksichtslosigkeit ohnegleichen kultische Elemente in ihn hineinzuinterpretieren. Und doch waren zu der Zeit, da diese Spekulationen veröffentlicht wurden, schon Werke vorhanden wie »L'opinion publique« und »La ruée vers l'or«. Das hindert Abel Gance nicht, den Vergleich mit den Hieroglyphen heranzuziehen, und Séverin-Mars spricht vom Film wie man von Bildern des Fra Angelico sprechen könnte. Kennzeichnend ist, daß auch heute noch besonders reaktionäre Autoren die Bedeutung des Films in der gleichen Richtung suchen und wenn nicht geradezu im Sakralen so doch im Übernatürlichen. Anlässlich der Reinhardtschen Verfilmung des Sommernachtstraums stellt Werfel fest, daß es unzweifelhaft die sterile Kopie der Außenwelt mit ihren Straßen, Intérieurs, Bahnhöfen, Restaurants, Autos und Strandplätzen sei, die bisher dem Aufschwung des Films in das Reich der Kunst im Wege gestanden hätte. »Der Film hat seinen wahren Sinn, seine wirklichen Möglichkeiten noch nicht erfaßt ... Sie bestehen in seinem einzigartigen Vermögen, mit natürlichen Mitteln und mit unvergleichlicher Überzeugungskraft das Feenhafte, Wunderbare, Übernatürliche zum Ausdruck zu bringen.«⁷

5 Abel Gance: l.c., p. 101.

6 Séverin-Mars: cit. Abel Gance, l.c., p. 100.

7 Franz Werfel: Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt, in: Neues Wiener Journal, cit. LU, 15 novembre 1935.

X

Es ist eine andere Art der Reproduktion, die die Photographie einem Gemälde, und eine andere, die sie einem im Filmatelier gestellten Vorgang zuteilwerden läßt. Im ersten Falle ist das Reproduzierte ein Kunstwerk, und seine Produktion ist es nicht. Denn die Leistung des Kameramanns am Objektiv schafft ebensowenig ein Kunstwerk, wie die eines Dirigenten an einem Symphonieorchester; sie schafft bestenfalls eine Kunstleistung. Anders bei der Aufnahme im Filmatelier. Hier ist schon das Reproduzierte kein Kunstwerk und die Reproduktion ihrerseits ist es ebensowenig wie in dem ersten Fall. Das Kunstwerk entsteht hier erst auf Grund der Montage. Einer Montage, von der jedes einzelne Bestandstück die Reproduktion eines Vorgangs ist, der ein Kunstwerk weder an sich ist, noch in der Photographie ein solches ergibt. Was sind diese im Film reproduzierten Vorgänge, da sie doch keine Kunstwerke sind?

Die Antwort muß von der eigentümlichen Kunstleistung des Film darstellers ausgehen. Ihn unterscheidet vom Bühnenschauspieler, daß seine Kunstleistung in ihrer originalen Form, in der sie der Reproduktion zu Grunde liegt, nicht vor einem zufälligen Publikum, sondern vor einem Gremium von Fachleuten vor sich geht, die als Produktionsleiter, Regisseur, Kameramann, Tonmeister, Beleuchter u.s.w. jederzeit in die Lage geraten können, in seine Kunstleistung einzugreifen. Es handelt sich hier um eine gesellschaftlich sehr wichtige Kennmarke. Das Eingreifen eines sachverständigen Gremiums in eine Kunstleistung ist nämlich charakteristisch für die sportliche Leistung und im weiteren Sinn für die Testleistung überhaupt. Ein solches Eingreifen bestimmt in der Tat den Prozeß der Filmproduktion durchgehend. Viele Stellen werden bekanntlich in Varianten gedreht. Ein Hilfschrei beispielsweise kann in verschiedenen Ausfertigungen registriert werden. Unter diesen nimmt der Cutter dann eine Wahl vor; er statuiert gleichsam den Rekord unter ihnen. Ein im Aufnahmeatelier dargestellter Vorgang unterscheidet sich also von dem entsprechenden wirklichen so, wie das Werfen eines Diskus auf einem Sportplatz in einem Wettbewerb unterschieden ist von dem Werfen der gleichen Scheibe am gleichen Ort auf die gleiche Strecke, wenn es geschähe, um einen Mann zu töten. Das erste wäre eine Testleistung, das zweite nicht.

Nun ist allerdings die Testleistung des Filmdarstellers eine vollkommen einzigartige. Worin besteht sie? Sie besteht in der Überwindung einer gewissen Schranke, welche den gesellschaftlichen Wert von Testleistungen in enge Grenzen schließt. Es ist hier nicht von der sportlichen Leistung die Rede, sondern von der Leistung am mechanisierten Test. Der Sportsmann kennt gewissermaßen nur den natürlichen. Er mißt sich an Aufgaben, wie die Natur sie bietet, nicht an denen einer Apparatur – es sei denn in Ausnahmefällen, wie Nurmi, von dem man sagte, daß er gegen die Uhr lief. Inzwischen ruft der Arbeitsprozeß, besonders seit er durch das laufende Band normiert wurde, täglich unzählige Prüfungen am mechanisierten Test hervor. Diese Prüfungen erfolgen unter der Hand: wer sie nicht besteht, wird aus dem Arbeitsprozeß ausgeschaltet. Sie erfolgen aber auch eingeständlich: in den Instituten für Berufseignungsprüfungen. In beiden Fällen stößt man auf die oben erwähnte Schranke.

Diese Prüfungen sind nämlich, zum Unterschied von den sportlichen, nicht im wünschenswerten Maß ausstellbar. Und genau dies ist die Stelle, an der der Film eingreift. *Der Film macht die Testleistung ausstellbar, indem er aus der Ausstellbarkeit der Leistung selbst einen Test macht.* Der Filmdarsteller spielt ja nicht vor einem Publikum, sondern vor einer Apparatur. Der Aufnahmeleiter steht genau an der Stelle, an der bei der Eignungsprüfung der Versuchsleiter steht. Im Licht der Jupiterlampen zu spielen und gleichzeitig den Bedingungen des Mikrophons zu genügen, ist eine Testleistung ersten Ranges. Sie darstellen heißt, im Angesicht der Apparatur seine Menschlichkeit beibehalten. Das Interesse an dieser Leistung ist riesengroß. Denn eine Apparatur ist es, vor der die überwiegende Anzahl der Städtebewohner in Kontoren und in Fabriken während der Dauer des Arbeitstages ihrer Menschlichkeit sich entäußern muß. Abends füllen dieselben Massen die Kinos, um zu erleben, wie der Filmdarsteller für sie Revanche nimmt, indem *seine* Menschlichkeit (oder was ihnen so erscheint) nicht nur der Apparatur gegenüber sich behauptet, sondern sie dem eigenen Triumph dienstbar macht.

XI

Dem Film kommt es viel weniger darauf an, daß der Darsteller dem Publikum einen anderen, als daß er der Apparatur sich selbst darstellt. Einer der ersten, der diese Umänderung des Darstellers durch die Testleistung gespürt hat, ist Pirandello gewesen. Es beeinträchtigt die Bemerkungen, die er in seinem Roman »Es wird gefilmt« darüber macht, nur wenig, daß sie sich darauf beschränken, die negative Seite der Sache hervorzuheben. Noch weniger, daß sie an den stummen Film anschließen. Denn der Tonfilm hat an dieser Sache nichts Grundsätzliches geändert. Entscheidend bleibt, daß für eine Apparatur – oder, im Fall des Tonfilms, für zwei – gespielt wird. »Der Filmdarsteller, schreibt Pirandello, fühlt sich wie im Exil. Exiliert nicht nur von der Bühne sondern von seiner eigenen Person. Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, daß sein Körper zur Ausfallserscheinung wird, daß er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet ... Die kleine Apparatur wird mit seinem Schatten vor dem Publikum spielen; und er selbst muß sich begnügen, vor ihr zu spielen.«⁸ Man kann den gleichen Tatbestand folgendermaßen kennzeichnen: Zum ersten Mal – und das ist das Werk des Films – kommt der Mensch in die Lage, zwar mit seiner gesamten lebendigen Person, aber unter Verzicht auf deren Aura wirken zu müssen. Denn die Aura ist an sein Hier und Jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr. Die Aura, die auf der Bühne um Macbeth ist, kann von der nicht abgelöst werden, die für das lebendige Publikum um den Schauspieler ist, welcher ihn spielt. Das Eigentümliche der Aufnahme im Filmatelier aber besteht darin, daß sie an die Stelle des Publikums die Apparatur setzt. So muß die Aura, die um den Darstellenden ist, fortfallen – und damit zugleich die um den Dargestellten.

Daß gerade ein Dramatiker, wie Pirandello, in der Charakteristik des Filmdarstellers unwillkürlich den Grund der Krise berührt, von der wir das Theater befallen sehen, ist nicht erstaunlich. Zu dem

⁸ Luigi Pirandello: *On tourne*, cit. Léon Pierre-Quint: *Signification du cinéma*, in: *L'art cinématographique* II, I. c., p. 14-15.

restlos von der technischen Reproduktion erfaßten, ja – wie der Film – aus ihr hervorgehenden Kunstwerk gibt es in der Tat keinen entschiedeneren Gegensatz als das der Schaubühne. Jede eingehendere Betrachtung bestätigt dies. Sachkundige Beobachter haben längst erkannt, daß in der Filmdarstellung »die größten Wirkungen fast immer erzielt werden, indem man so wenig wie möglich »spielt« ... Die letzte Entwicklung« sieht Arnheim 1932 darin, »den Schauspieler wie ein Requisit zu behandeln, das man charakteristisch auswählt und ... an der richtigen Stelle einsetzt.«⁹ Damit hängt aufs engste etwas anderes zusammen. *Der Schauspieler, der auf der Bühne agiert, versetzt sich in eine Rolle. Dem Filmdarsteller ist das sehr oft versagt.* Seine Leistung ist durchaus keine einheitliche, sondern aus vielen einzelnen Leistungen zusammengestellt. Neben zufälligen Rücksichten auf Ateliermiete, Verfügbarkeit von Partnern, Dekor u.s.w. sind es elementare Notwendigkeiten der Maschinerie, die das Spiel des Darstellers in eine Reihe montierbarer Episoden zerfallen. Es handelt sich vor allem um die Beleuchtung, deren Installation die Darstellung eines Vorgangs, der auf der Leinwand als einheitlicher geschwinder Ablauf erscheint, in einer Reihe ein-

9 Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Berlin 1932, p. 176/177. – Gewisse scheinbar nebensächliche Einzelheiten, mit denen der Filmregisseur sich von den Praktiken der Bühne entfernt, gewinnen in diesem Zusammenhang ein erhöhtes Interesse. So der Versuch, den Darsteller ohne Schminke spielen zu lassen, wie unter anderem Dreyer ihn in der Jeanne d'Arc durchführt. Er verwendete Monate darauf, die einigen vierzig Darsteller ausfindig zu machen, aus denen das Ketzengericht sich zusammensetzt. Die Suche nach diesen Darstellern glich der nach schwer beschaffbaren Requisiten. Dreyer verwandte die größte Mühe darauf, Ähnlichkeiten des Alters, der Statur, der Physiognomie bei diesen Darstellern zu vermeiden. (cf. Maurice Schultz: Le maquillage, in: L'art cinématographique VI. Paris 1929, p. 65/66) Wenn der Schauspieler zum Requisit wird, so fungiert auf der anderen Seite das Requisit nicht selten als Schauspieler. Jedenfalls ist es nichts Ungewöhnliches, daß der Film in die Lage kommt, dem Requisit eine Rolle zu leihen. Anstatt beliebige Beispiele aus einer unendlichen Fülle herauszugreifen, halten wir uns an eines von besonderer Beweiskraft. Eine in Gang befindliche Uhr wird auf der Bühne immer nur störend wirken. Ihre Rolle, die Zeit zu messen, kann ihr auf der Bühne nicht eingeräumt werden. Die astronomische Zeit würde auch in einem naturalistischen Stück mit der szenischen kollidieren. Unter diesen Umständen ist es für den Film höchst bezeichnend, daß er bei Gelegenheit ohne weiteres eine Zeitmessung nach der Uhr verwerten kann. Hieran mag man deutlicher als an manchen anderen Zügen erkennen, wie unter Umständen jedes einzelne Requisit entscheidende Funktionen in ihm übernehmen kann. Von hier ist es nur ein Schritt bis zu Pudowkins Feststellung, daß »das Spiel des Darstellers, das mit einem Gegenstand verbunden und auf ihm aufgebaut ist, ... stets eine der stärksten Methoden filmischer Gestaltung« ist. (W. Pudowkin: Filmregie und Filmmanuskript. Berlin 1928, p. 126) So ist der Film das erste Kunstmittel, das in der Lage ist zu zeigen, wie die Materie dem Menschen mitspielt. Er kann daher ein hervorragendes Instrument materialistischer Darstellung sein.

zelner Aufnahmen zu bewältigen zwingt, die sich im Atelier unter Umständen über Stunden verteilen. Von handgreiflicheren Montagen zu schweigen. So kann ein Sprung aus dem Fenster im Atelier in Gestalt eines Sprungs vom Gerüst gedreht werden, die sich anschließende Flucht aber gegebenenfalls wochenlang später bei einer Außenaufnahme. Im übrigen ist es ein leichtes, noch weit paradoxere Fälle zu konstruieren. Es kann, nach einem Klopfen gegen die Tür, vom Darsteller gefordert werden, daß er zusammenschrickt. Vielleicht ist dieses Zusammenfahren nicht wunschgemäß ausgefallen. Da kann der Regisseur zu der Auskunft greifen, gelegentlich, wenn der Darsteller wieder einmal im Atelier ist, ohne dessen Vorwissen in seinem Rücken einen Schuß abfeuern zu lassen. Das Erschrecken des Darstellers in diesem Augenblick kann aufgenommen und in den Film montiert werden. Nichts zeigt drastischer, daß die Kunst aus dem Reich des »schönen Scheins« entwichen ist, das solange als das einzige galt, in dem sie gedeihen könne.¹⁰

10 Die Bedeutung des schönen Scheins ist in dem Zeitalter der auratischen Wahrnehmung, das seinem Ende zugeht, begründet. Die hier zuständige ästhetische Theorie hat ihre ausdrücklichsste Fassung bei Hegel erhalten, dem Schönheit »Erscheinung des Geistes in seiner unmittelbaren, ... vom Geist als ihm adäquat erschaffenen, sinnlichen Gestalt« ist. (Hegel: Werke X, 2. Berlin 1837, p. 121) Freilich trägt diese Fassung schon epigonale Züge. Hegels Formel, derzufolge die Kunst »den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt« von dem »wahrhaften Gehalt der Erscheinungen« fortnehme (Hegel: l.c. X, 1, p. 13), hat sich vom überkommenen Erfahrungsgrund dieser Lehre schon abgelöst. Dieser Erfahrungsgrund ist die Aura. Der schöne Schein als auratische Wirklichkeit erfüllt dagegen noch ganz und gar das goethesche Schaffen. Mignon, Ottilie und Helena haben an dieser Wirklichkeit teil. »Weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand *in* seiner Hülle« – das ist die Quintessenz der goetheschen wie der antiken Kunstanschauung. Ihr Verfall legt es doppelt nahe, den Blick auf ihren Ursprung zurückzulenken. Dieser liegt in der Mimesis als dem Urphänomen aller künstlerischen Betätigung. Der Nachmachende macht, was er macht, nur scheinbar. Und zwar kennt das älteste Nachmachen nur eine einzige Materie, in der es bildet: das ist der Leib des Nachmachenden selber. Tanz und Sprache, Körper- und Lippengestus sind die frühesten Manifestationen der Mimesis. – Der Nachmachende macht seine Sache scheinbar. Man kann auch sagen: er spielt die Sache. Und damit stößt man auf die Polarität, die in der Mimesis waltet. In der Mimesis schlummern, eng ineinandergefaltet wie Keimblätter, beide Seiten der Kunst: Schein und Spiel. Dieser Polarität kann freilich der Dialektiker nur Interesse entgegenbringen, wenn sie eine geschichtliche Rolle spielt. Das ist aber in der Tat der Fall. Und zwar ist diese Rolle bestimmt durch die weltgeschichtliche Auseinandersetzung zwischen der ersten und zweiten Technik. Der Schein nämlich ist das abgezogenste, damit aber auch beständigste Schema aller magischen Verfahrensweisen der ersten, das Spiel das unerschöpfliche Reservoir aller experimentierenden Verfahrensweisen der zweiten Technik. Weder der Begriff des Scheins noch der des Spiels ist der überkommenen Ästhetik fremd; und insofern das Begriffspaar Kultwert und Ausstellungswert in dem erstgenannten Begriffspaar verpuppt ist, sagt es nichts Neues. Das

XII

In der Repräsentation des Menschen durch die Apparatur hat dessen Selbstentfremdung eine höchst produktive Verwertung erfahren. Diese Verwertung kann man daran ermessen, daß das Befremden des Darstellers vor der Apparatur, wie Pirandello es schildert, von Hause aus von der gleichen Art ist, wie das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel, bei der die Romantiker zu verweilen liebten. Nun aber ist dieses Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor die Masse.¹¹ Das Bewußtsein davon verläßt den Filmdarsteller natürlich nicht einen Augenblick. Er weiß, während er vor der Ap-

ändert sich aber mit einem Schlage, sowie diese Begriffe ihre Indifferenz gegen die Geschichte verlieren. Sie führen damit zu einer praktischen Einsicht. Diese besagt: Was mit der Verkümmern des Scheins, dem Verfall der Aura in den Werken der Kunst einhergeht, ist ein ungeheurer Gewinn an Spiel-Raum. Der weiteste Spielraum hat sich im Film eröffnet. In ihm ist das Scheinmoment ganz und gar zugunsten des Spielmomentes zurückgetreten. Die Positionen, welche die Photographie dem Kultwert gegenüber errungen hatte, sind damit ungeheuer befestigt worden. Im Film hat das Scheinmoment seinen Platz dem Spielmoment abgetreten, das mit der zweiten Technik im Bunde steht. Dieses Bündnis hat kürzlich Ramuz mit einer Formulierung erfaßt, die unter dem Anschein einer Metapher die Sache selbst trifft. Ramuz sagt: »Wir wohnen gegenwärtig einem faszinierenden Vorgang bei. Die verschiedenen Wissenschaften, die bisher jede für sich auf ihrem eigenen Gebiet gearbeitet haben, beginnen in ihrem Objekt zu konvergieren und sich zu einer einzigen zu vereinigen: Chemie, Physik und Mechanik verschränken sich. Es ist als verfolgten wir heute als Augenzeugen die enorm beschleunigte Fertigstellung eines Puzzles, bei dem die Placierung der ersten Stücke mehrere Jahrtausende in Anspruch genommen hat, während die letzten auf Grund ihrer Umrisse, zur Verwunderung der Umstehenden, im Begriff sind, wie von selber zueinanderzufinden.« (Charles Ferdinand Ramuz: Paysan, nature. In: Mesure No 4, octobre 1935) In diesen Worten kommt das Spielmoment der zweiten Technik, an dem das der Kunst erstarkt, unübertrefflich zum Ausdruck.

¹¹ Die hier konstatierbare Veränderung der Ausstellungsweise durch die Reproduktionstechnik macht sich auch in der Politik bemerkbar. *Die Krise der Demokratien läßt sich als eine Krise der Ausstellungsbedingungen des politischen Menschen verstehen.* Die Demokratien stellen den Politiker unmittelbar in eigener Person, und zwar vor Repräsentanten aus. Das Parlament ist sein Publikum. Mit den Neuerungen der Aufnahmeapparatur, die es erlauben, den Redenden während der Rede unbegrenzt vielen vernehmbar und kurz darauf unbegrenzt vielen sichtbar zu machen, tritt die Ausstellung des politischen Menschen vor dieser Aufnahmeapparatur in den Vordergrund. Es veröden die Parlamente gleichzeitig mit den Theatern. Rundfunk und Film verändern nicht nur die Funktion des professionellen Darstellers sondern genauso die Funktion dessen, der, wie es der politische Mensch tut, sich selber vor ihnen darstellt. Die Richtung dieser Veränderung ist, unbeschadet ihrer verschiedenen Spezialaufgaben, die gleiche beim Filmdarsteller und beim Politiker. Sie erstrebt die Ausstellung prüfbarer, ja übernehmbarer Leistungen unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen, wie der Sport sie zuerst unter gewissen natürlichen Bedingungen gefordert hatte. Das ergibt eine neue Auslese, eine Auslese vor der Apparatur, aus der der Champion, der Star und der Diktator als Sieger hervorgehen.

paratur steht, hat er es in letzter Instanz mit der Masse zu tun. Diese Masse ist's, die ihn kontrollieren wird. Und gerade sie ist nicht sichtbar, noch nicht vorhanden, während er die Kunstleistung absolviert, die sie kontrollieren wird. Die Autorität dieser Kontrolle wird durch jene Unsichtbarkeit gesteigert. Freilich darf nicht vergessen werden, daß die politische Auswertung dieser Kontrolle so lange auf sich wird warten lassen, bis sich der Film aus den Fesseln seiner kapitalistischen Ausbeutung befreit haben wird. Denn durch das Filmkapital werden die revolutionären Chancen dieser Kontrolle in gegenrevolutionäre verwandelt. Der von ihm geförderte Starkultus konserviert nicht allein jenen Zauber der Persönlichkeit, welcher schon längst im fauligen Schimmer ihres Warencharakters besteht, sondern sein Komplement, der Kultus des Publikums, befördert zugleich die korrupte Verfassung der Masse, die der Faschismus an die Stelle ihrer klassenbewußten zu setzen sucht.¹²

12 Das proletarische Klassenbewußtsein, welches das erhellteste ist, verändert, nebenbei gesagt, die Struktur der proletarischen Masse grundlegend. Das klassenbewußte Proletariat bildet eine kompakte Masse nur von außen, in der Vorstellung seiner Unterdrücker. In dem Augenblick, da es seinen Befreiungskampf aufnimmt, hat seine scheinbar kompakte Masse sich in Wahrheit schon aufgelockert. Sie hört auf, unter der Herrschaft bloßer Reaktionen zu stehen; sie geht zur Aktion über. Die Auflockerung der proletarischen Massen ist das Werk der Solidarität. In der Solidarität des proletarischen Klassenkampfes ist der tote, undialektische Gegensatz zwischen Individuum und Masse abgeschafft; er besteht nicht für den Genossen. So entscheidend daher die Masse für den revolutionären Führer auch ist, so besteht dessen größte Leistung nicht darin, die Massen nach sich zu ziehen, sondern immer wieder in die Massen sich einbeziehen zu lassen, um immer wieder einer von Hunderttausenden für sie zu sein. – Der Klassenkampf lockert die kompakte Masse der Proletariat auf; eben derselbe Klassenkampf aber komprimiert die der Kleinbürger. Die Masse als undurchdringliche und kompakte, wie sie Le Bon und andere zum Gegenstand ihrer »Massenpsychologie« gemacht haben, ist die kleinbürgerliche. Das Kleinbürgertum ist keine Klasse; es ist in der Tat nur Masse und zwar eine umso kompaktere, je größer der Druck ist, welchem es zwischen den beiden feindlichen Klassen der Bourgeoisie und des Proletariats ausgesetzt ist. In *dieser* Masse ist in der Tat das emotionale Moment bestimmend, von dem in der Massenpsychologie die Rede ist. Aber gerade dadurch bildet diese kompakte Masse den Gegensatz zu den einer kollektiven Ratio gehorchenden Kaders des Proletariats. In *dieser* Masse ist in der Tat das reaktive Moment bestimmend, von dem in der Massenpsychologie die Rede ist. Aber eben dadurch bildet diese kompakte Masse mit ihren unvermittelten Reaktionen den Gegensatz zu den proletarischen Kaders mit ihren Aktionen, welche durch eine Aufgabe, und sei es die momentanste, vermittelt werden. So tragen die Manifestationen der kompakten Masse durchweg einen panischen Zug – es sei, daß sie der Kriegsbegeisterung, dem Judenhaß oder dem Selbsterhaltungstrieb Ausdruck geben. – Ist der Unterschied zwischen der kompakten, nämlich kleinbürgerlichen, und der klassenbewußten, nämlich proletarischen, Masse einmal geklärt, so ist auch seine operative Bedeutung klar. Anschaulich gesagt erweist diese Unterscheidung ihr Recht nirgends besser als in den keineswegs seltenen Fällen, wo das, was ursprünglich Ausschreitung einer kompakten Masse war, in Folge einer revolutionären Situation vielleicht schon nach dem

XIII

Es hängt mit der Technik des Films genau wie mit der des Sports zusammen, daß jeder den Leistungen, die sie ausstellen, als halber Fachmann beiwohnt. Man braucht nur einmal eine Gruppe von Zeitungsjungen, auf ihre Fahrräder gestützt, die Ergebnisse eines Radrennens diskutieren gehört zu haben, um diesem Zusammenhang auf die Spur zu kommen. Für den Film beweist die Wochenschau klipp und klar, daß jeder einzelne in die Lage kommen kann, gefilmt zu werden. Aber mit dieser Möglichkeit ist es nicht getan. *Jeder heutige Mensch hat einen Anspruch, gefilmt zu werden.* Diesen Anspruch verdeutlicht am besten ein Blick auf die geschichtliche Situation des heutigen Schrifttums.

Jahrhundertlang lagen im Schrifttum die Dinge so, daß einer geringen Zahl von Schreibenden eine vieltausendfache Zahl von Lesenden gegenüber stand. Darin trat gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ein Wandel ein. Mit der wachsenden Ausdehnung der Presse, die immer neue politische, religiöse, wissenschaftliche, berufliche, lokale Organe der Leserschaft zur Verfügung stellte, gerieten immer größere Teile der Leserschaft – zunächst fallweise – unter die Schreibenden. Es begann damit, daß die Tagespresse ihnen ihren »Briefkasten« eröffnete, und es liegt heute so, daß es kaum einen im Arbeitsprozeß stehenden Europäer gibt, der nicht grundsätzlich irgendwo Gelegenheit zur Publikation einer Arbeitserfahrung, einer Beschwerde, einer Reportage oder dergleichen finden könnte. Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren. Sie wird eine

Ablaufe von Sekunden zur revolutionären Aktion einer Klasse geworden ist. Das Eigentümliche solcher wahrhaft historischen Vorgänge besteht darin, daß die Reaktion einer kompakten Masse in ihr selbst eine Erschütterung hervorruft, welche sie auflockert und ihr erlaubt, ihrer selbst als einer Vereinigung klassenbewußter Kaders innezuwerden. Was ein solcher konkreter Vorgang in gedrängtester Frist enthält, ist nichts anderes, als was in der Sprache der kommunistischen Taktiker »die Gewinnung des Kleinbürgertums« heißt. An der Klarstellung dieses Vorgangs sind diese Taktiker selbst noch in anderem Sinn interessiert. Denn unzweifelhaft hat ein zweideutiger Begriff der Masse, der unverbindliche Hinweis auf ihre Stimmung wie er in der revolutionären Presse Deutschlands üblich gewesen ist, Illusionen befördert, die dem deutschen Proletariat zum Verhängnis geworden sind. Dagegen hat sich der Faschismus diese Gesetze – mag er sie durchschaut haben oder nicht – ausgezeichnet zunutze gemacht. Er weiß: je kompakter die Massen sind, die er auf die Beine bringt, desto mehr Chance, daß die konterrevolutionären Instinkte des Kleinbürgertums ihre Reaktionen bestimmen. Das Proletariat seinerseits aber bereitet eine Gesellschaft vor, in der weder die objektiven noch die subjektiven Bedingungen zur Formierung von Massen mehr vorhanden sein werden.

funktionelle, von Fall zu Fall so oder anders verlaufende. Der Lesende ist jederzeit bereit, ein Schreibender zu werden. Als Sachverständiger, der er wohl oder übel in einem äußerst spezialisierten Arbeitsprozeß werden mußte – sei es auch nur als Sachverständiger einer geringen Verrichtung –, gewinnt er einen Zugang zur Autorschaft. Die Arbeit selbst kommt zu Wort. Und ihre Darstellung im Wort macht einen Teil des Könnens, das zu ihrer Ausübung erforderlich ist. Die literarische Befugnis wird nicht mehr in der spezialisierten, sondern in der polytechnischen Ausbildung begründet, und so Gemeingut.

Alles das läßt sich ohne weiteres auf den Film übertragen, wo Verschiebungen, die im Schrifttum Jahrhunderte in Anspruch genommen haben, sich im Laufe eines Jahrzehnts vollzogen. Denn in der Praxis des Films – vor allem des russischen – ist diese Verschiebung stellenweise bereits verwirklicht worden. Ein Teil der im russischen Film begegnenden Darsteller sind nicht Darsteller in unserem Sinn, sondern Leute, die *sich* – und zwar in erster Linie in ihrem Arbeitsprozeß – darstellen. In Westeuropa verbietet die kapitalistische Ausbeutung des Films dem legitimen Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduziertwerden hat, die Berücksichtigung. Im übrigen verbietet auch die Arbeitslosigkeit sie, welche große Massen von der Produktion ausschließt, in deren Arbeitsgang sie in erster Linie ihren Anspruch auf das Reproduziertwerden hätten. Unter diesen Umständen hat die Filmindustrie alles Interesse, die Anteilnahme der Massen durch illusionäre Vorstellungen und durch zweideutige Spekulationen zu stacheln. Zu diesem Zweck hat sie einen gewaltigen publizistischen Apparat in Bewegung gesetzt: sie hat die Karriere und das Liebesleben der Stars in ihren Dienst gestellt, sie hat Plebiszite veranstaltet, sie hat Schönheitskonkurrenzen einberufen. Alles das, um das ursprüngliche und berechtigte Interesse der Massen am Film – ein Interesse der Selbst- und somit auch der Klassenerkenntnis – auf korruptivem Weg zu verfälschen. Es gilt daher vom Filmkapital im besonderen, was vom Faschismus im allgemeinen gilt: daß ein unabweisbares Bedürfnis nach neuen sozialen Verfassungen insgeheim im Interesse einer besitzenden Minderheit ausgebeutet wird. Die Enteignung des Filmkapitals ist schon darum eine dringende Forderung des Proletariats.

XIV

Eine Film- und besonders eine Tonfilmaufnahme bietet einen Anblick wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist. Sie stellt einen Vorgang dar, dem kein einziger Standpunkt mehr zuzuordnen ist, von dem aus die zu dem Spielvorgang als solchem nicht zugehörige Aufnahmeapparatur, die Beleuchtungsmaschinerie, der Assistentenstab u.s.w. nicht in das Blickfeld des Beschauers fiele. (Es sei denn, die Einstellung seiner Pupille stimme mit der des Aufnahmeapparats überein.) Dieser Umstand, er mehr als jeder andere, macht die etwa bestehenden Ähnlichkeiten zwischen einer Szene im Filmatelier und auf der Bühne zu oberflächlichen und belanglosen. Das Theater kennt prinzipiell die Stelle, von der aus das Geschehen nicht ohne weiteres als illusionär zu durchschauen ist. Der Aufnahmeszene im Film gegenüber gibt es diese Stelle nicht. Dessen illusionäre Natur ist eine Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts. Das heißt: *Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist.* Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.

Der gleiche Sachverhalt, der sich so gegen den des Theaters abhebt, läßt sich noch aufschlußreicher mit dem konfrontieren, der in der Malerei vorliegt. Hier haben wir die Frage zu stellen: wie verhält sich der Operateur zum Maler? Zu ihrer Beantwortung sei eine Hilfskonstruktion gestattet, die sich auf *den* Begriff des Operateurs stützt, welcher von der Chirurgie her geläufig ist. Der Chirurg stellt den einen Pol einer Ordnung dar, an deren anderm der Magier steht. Die Haltung des Magiers, der einen Kranken durch Auflegen der Hand heilt, ist verschieden von der des Chirurgen, der einen Eingriff in den Kranken vornimmt. Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie – kraft seiner aufgelegten Hand – nur wenig und steigert sie – kraft seiner Autorität – sehr. Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr – indem er in dessen Inneres dringt –, und er vermehrt sie nur wenig –

durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand sich unter den Organen bewegt. Mit einem Wort: zum Unterschied vom Magier (der auch noch im praktischen Arzt steckt) verzichtet der Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüber zu stellen; er dringt vielmehr operativ in ihn ein. – Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetz zusammenfinden. *So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.*

XV

Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, z. B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste, z. B. angesichts eines Chaplin, um. Dabei ist das fortschrittliche Verhalten dadurch gekennzeichnet, daß die Lust am Schauen und am Erleben in ihm eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers eingeht. Solche Verbindung ist ein wichtiges gesellschaftliches Indizium. Je mehr nämlich die gesellschaftliche Bedeutung einer Kunst sich vermindert, desto mehr fallen – wie das deutlich angesichts der Malerei sich erweist – die kritische und die genießende Haltung im Publikum auseinander. Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen. Nicht so im Kino. Und zwar ist der entscheidende Umstand dabei: nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen des Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt. Und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich. Auch weiterhin bleibt der Vergleich mit der Malerei dienlich. Das Gemälde hatte stets ausgezeichneten

Anspruch auf die Betrachtung durch Einen oder durch Wenige. Die simultane Betrachtung von Gemälden durch ein großes Publikum, wie sie im neunzehnten Jahrhundert aufkommt, ist ein frühes Symptom der Krise der Malerei, die keineswegs durch die Photographie allein sondern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstwerks auf die Masse ausgelöst wurde.

Es liegt eben so, daß die Malerei nicht imstande ist, den Gegenstand einer simultanen Kollektivrezeption darzubieten, wie es von jeher für die Architektur, wie es einst für das Epos zutraf, wie es heute für den Film zutrifft. Und sowenig aus diesem Umstand von Hause aus Schlüsse auf die gesellschaftliche Rolle der Malerei zu ziehen sind, so fällt er doch in dem Augenblick als eine schwere Beeinträchtigung ins Gewicht, wo die Malerei durch besondere Umstände und gewissermaßen wider ihre Natur mit den Massen unmittelbar konfrontiert wird. In den Kirchen und Klöstern des Mittelalters und an den Fürstenhöfen bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts fand die Kollektivrezeption von Gemälden nicht simultan sondern vielfach gestuft und hierarchisch vermittelt statt. Wenn das anders geworden ist, so kommt darin der besondere Konflikt zum Ausdruck, in welchen die Malerei durch die technische Reproduzierbarkeit des Bildes verstrickt worden ist. Aber ob man auch unternahm, sie in Galerien und in Salons vor die Massen zu führen, so gab es doch keinen Weg, auf welchem die Massen in solcher Rezeption sich selbst hätten organisieren und kontrollieren können. So muß eben dasselbe Publikum, das vor einem Groteskfilm fortschrittlich reagiert, vor dem Surrealismus zu einem rückständigen werden.

XVI

Unter den gesellschaftlichen Funktionen des Films ist die wichtigste, das Gleichgewicht zwischen dem Menschen und der Apparatur herzustellen. Diese Aufgabe löst der Film durchaus nicht nur auf die Art, wie der Mensch sich der Aufnahmeapparatur, sondern wie er mit deren Hilfe die Umwelt sich darstellt. Indem der Film durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen

unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern. Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man »ohnehin« undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, sowenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte, »die gar nicht als Verlangsamungen schneller Bewegungen sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirken.«¹³ So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera, als die zum Auge spricht. Anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens. Ist uns schon im groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.

Im übrigen bestehen zwischen beiden Arten des Unbewußten die engsten Zusammenhänge. Denn die mannigfachen Aspekte, die die Aufnahmeapparatur der Wirklichkeit abgewinnen kann, liegen zum großen Teil nur außerhalb eines *normalen* Spektrums der Sinneswahrnehmungen. Viele der Deformationen und Stereotypen, der Verwandlungen und Katastrophen, die die Welt der Optik in

13 Rudolf Arnheim: l. c., p. 138.

den Filmen betreffen können, betreffen sie in der Tat in Psychosen, in Halluzinationen, in Träumen. Und so sind jene Verfahrensweisen der Kamera ebensoviele Prozeduren, dank deren sich die Kollektivwahrnehmung die individuellen Wahrnehmungsweisen des Psychotikers oder des Träumenden zu eigen zu machen vermag. In die alte heraklitische Wahrheit – die Wachenden haben ihre Welt gemeinsam, die Schlafenden jeder eine für sich – hat der Film eine Bresche geschlagen. Und zwar viel weniger mit Darstellungen der Traumwelt als mit der Schöpfung von Figuren des Kollektivtraums wie der erdumkreisenden Micky-Maus.

Wenn man sich davon Rechenschaft gibt, welche gefährlichen Spannungen die Technisierung mit ihren Folgen in den großen Massen erzeugt hat – Spannungen, die in kritischen Stadien einen psychotischen Charakter annehmen – so wird man zu der Erkenntnis kommen, daß diese selbe Technisierung gegen solche Massenpsychosen sich die Möglichkeit psychischer Impfung durch gewisse Filme geschaffen hat, in denen eine forcierte Entwicklung sadistischer Phantasien oder masochistischer Wahnvorstellungen deren natürliches und gefährliches Reifen in den Massen verhindern kann. Den vorzeitigen und heilsamen Ausbruch derartiger Massenpsychosen stellt das kollektive Gelächter dar. Die gewaltigen Mengen grotesken Geschehens, die im Film konsumiert werden, sind ein drastisches Anzeichen der Gefahren, die der Menschheit aus den Verdrängungen drohen, die die Zivilisation mit sich bringt. Die amerikanischen Groteskfilme und die Filme Disneys bewirken eine therapeutische Sprengung des Unbewußten.¹⁴ Ihr Vorgänger ist der Excentrik gewesen. In den neuen Spielräumen, die durch den Film

14 Eine allseitige Analyse dieser Filme dürfte freilich ihren Gegensinn nicht verschweigen. Sie hätte vom Gegensinn jener Tatbestände auszugehen, die sowohl komisch wie grauenhaft wirken. Komik und Grauen liegen, wie es die Reaktionen von Kindern zeigen, eng beieinander. Und warum sollte angesichts von bestimmten Tatbeständen die Frage verboten sein, welche Reaktion in einem gegebenen Fall die menschlichere ist? Einige der neuesten Micky-Maus-Filme stellen einen Tatbestand dar, der diese Frage berechtigt erscheinen läßt. [Ihr düsterer Feuerzauber, für den der Farbenfilm die technischen Voraussetzungen geschaffen hat, unterstreicht einen Zug, der sich bisher nur versteckt geltend machte und zeigt, wie bequem der Faschismus auch auf diesem Gebiet sich »revolutionäre« Neuerungen aneignet.] Was im Licht neuester Disneyscher Filme zu Tage tritt, ist in der Tat in manchen älteren schon angelegt: die Neigung, Bestialität und Gewalttat als Begleiterscheinung des Daseins gemächlich in Kauf zu nehmen. Damit wird eine alte und nichts weniger als vertrauenerweckende Tradition aufgenommen; sie wird von den tanzenden Hooligans angeführt, die wir auf mittelalterlichen Pogrombildern finden, und das »Lumpengesindel« des Grimmschen Märchens bildet ihre undeutliche, fahle Nachhut.

entstanden, war er als erster zu Hause: ihr Trockenwohner. In diesem Zusammenhang hat Chaplin als historische Figur seinen Platz.

XVII

Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.¹⁵ Die Geschichte jeder Kunstform hat kritische Zeiten, in denen diese Form auf Effekte hindrängt, die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard, d. h. in einer neuen Kunstform ergeben können. Die derart, zumal in den sogenannten Verfallszeiten, sich ergebenden Extravaganzen und Kruditäten der Kunst gehen in Wirklichkeit aus ihrem reichsten historischen Kräftezentrum hervor. An solchen Barbarismen hat noch zuletzt der Dadaismus seine Freude gehabt. Sein Impuls wird erst jetzt erkennbar: *Der Dadaismus versuchte, die Effekte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mitteln der Malerei (bzw. der Literatur) zu erzeugen.*

15 »Das Kunstwerk«, sagt André Breton, »hat Wert nur insofern als es von Reflexen der Zukunft durchzittert wird.« In der Tat steht jede ausgebildete Kunstform im Schnittpunkt dreier Entwicklungslinien. Es arbeitet nämlich einmal die Technik auf eine bestimmte Kunstform hin. Ehe der Film auftrat, gab es Photobüchlein, deren Bilder, durch einen Daumendruck schnell am Beschauer vorüberflitzend, einen Boxkampf oder ein Tennismatch vorführten; es gab die Automaten in den Bazaren, deren Bilderablauf durch eine Drehung der Kurbel in Bewegung gehalten wurde. Es arbeiten zweitens die überkommenen Kunstformen in gewissen Stadien ihrer Entwicklung angestrengt auf Effekte hin, welche später zwanglos von der neuen Kunstform erzielt werden. Ehe der Film zur Geltung kam, suchten die Dadaisten durch ihre Veranstaltungen eine Bewegung ins Publikum zu bringen, die ein Chaplin dann auf natürlichere Weise zuwege brachte. Es arbeiten drittens, oft unscheinbare, gesellschaftliche Veränderungen auf eine Veränderung der Rezeption hin, die erst der neuen Kunstform zugute kommt. Ehe der Film sein Publikum zu bilden begonnen hatte, wurden im Kaiserpanorama Bilder (die bereits aufgehört hatten, unbeweglich zu sein) von einem versammelten Publikum rezipiert. Dieses Publikum befand sich vor einem Paravant, in dem Stereoskope angebracht waren, deren auf jeden Teilnehmer eines kam. Vor diesen Stereoskopen erschienen automatisch einzelne Bilder, die kurz verharrten und dann anderen Platz machten. Mit ähnlichen Mitteln mußte noch Edison arbeiten, als er den ersten Filmstreifen – ehe man eine Filmleinwand und das Verfahren der Projektion kannte – einem kleinen Publikum vorführte, das in den Apparat hineinstarrte, in welchem die Bilderfolge sich abrollte. – Übrigens kommt in der Einrichtung des Kaiserpanoramas besonders klar eine Dialektik der Entwicklung zum Ausdruck. Kurz ehe der Film die Bildbetrachtung zu einer kollektiven macht, kommt vor den Stereoskopen dieser schnell veralteten Etablissements die Bildbetrachtung durch einen Einzelnen noch einmal mit derselben Schärfe zur Geltung wie einst in der Betrachtung des Götterbilds durch den Priester in der cella.

Jede von Grund auf neue, bahnbrechende Erzeugung von Nachfrage wird über ihr Ziel hinausschießen. Der Dadaismus tut das in dem Grade, daß er die Marktwerte, die dem Film in so hohem Maße eignen, zugunsten bedeutsamerer Intentionen – die ihm selbstverständlich in der hier beschriebenen Gestalt nicht bewußt sind – opfert. Auf die merkantile Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke legten die Dadaisten viel weniger Gewicht als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung. Diese Unverwertbarkeit suchten sie nicht zum wenigsten durch eine grundsätzliche Entwürdigung ihres Materials zu erreichen. Ihre Gedichte sind »Wortsalat«, sie enthalten obszöne Wendungen und allen nur vorstellbaren Abfall der Sprache. Entsprechend ihre Gemälde, denen sie Knöpfe oder Fahrscheine aufmontierten. Was sie mit solchen Mitteln erreichen, ist eine rücksichtslose Vernichtung der Aura ihrer Hervorbringungen, denen sie mit den Mitteln der Produktion das Brandmal einer Reproduktion aufdrücken. Es ist unmöglich, vor einem Bild von Arp oder einem Gedicht August Strammss sich wie vor einem Bild Derains oder einem Gedicht von Rilke Zeit zur Sammlung und Stellungnahme zu lassen. Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber. In der Tat gewährleisteten die dadaistischen Kundgebungen eine recht vehemente Ablenkung, indem sie das Kunstwerk zum Mittelpunkt eines Skandals machten. Es hatte vor allem *einer* Forderung Genüge zu leisten: öffentliches Ärgernis zu erregen.

Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschloß. Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktische Qualität. Damit hat es die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktisches ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen.¹⁶ *Der Film*

¹⁶ Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das Bild auf der einen verändert sich, das Bild auf der andern nicht. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden. Der Assoziationsablauf dessen, der sie betrachtet, wird sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Schockwirkung des Films, die wie jede Schockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen

hat die physische Schockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit.

XVIII

Die Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: *Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht.* Es darf den Betrachter nicht irre machen, daß diese zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt. Man klagt ihm, daß die Massen im Kunstwerk Zerstreuung suchten, während doch der Kunstfreund sich diesem mit Sammlung nahe. Für die Massen sei das Kunstwerk ein Anlaß der Unterhaltung, für den Kunstfreund sei es ein Gegenstand seiner Andacht. – Hier heißt es, näher zusehen. Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich; sie umspielt es mit ihrem Wellenschlag, sie umfängt es in ihrer Flut. So am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten.

Bauten begleiten die Menschheit seit ihrer Urgeschichte. Viele Kunstformen sind entstanden und sind vergangen. Die Tragödie entsteht mit den Griechen, um mit ihnen zu verlöschen und nach Jahrhunderten wieder aufzuleben. Das Epos, dessen Ursprung in der Jugend der Völker liegt, erlischt in Europa mit dem Ausgang der Renaissance. Die Tafelmalerei ist eine Schöpfung des Mittelalters, und nichts gewährleistet ihr eine ununterbrochene Dauer. Das Bedürfnis des Menschen nach Unterkunft aber ist beständig. Die Baukunst hat niemals brach gelegen. Ihre Geschichte ist länger als die jeder anderen Kunst und ihre Wirkung sich zu vergegenwärtigen sein will. *Der Film ist die der betonten Lebensgefahr, in der die Heutigen leben, entsprechende Kunstform.* Er entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats – Veränderungen wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im weltgeschichtlichen Maßstab jeder Kämpfer gegen die heutige Gesellschaftsordnung erlebt.

von Bedeutung für jeden Versuch, vom Verhältnis der Massen zum Kunstwerk sich Rechenschaft abzulegen. Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktisch und optisch. Es gibt von solcher Rezeption keinen Begriff, wenn man sie sich nach Art der gesammelten vorstellt, wie sie z. B. Reisenden vor berühmten Bauten geläufig ist. Es besteht nämlich auf der taktischen Seite keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist. Die taktische Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit. Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet von Hause aus viel weniger in einem gespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerken statt. Diese an der Architektur gebildete Rezeption hat aber unter gewissen Umständen kanonischen Wert. Denn: *Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezzeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktischen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.*

Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute. Mehr: gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen zu können, erweist erst, daß sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist. Durch die Zerstreuung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert, wieweit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind. Da im übrigen für den Einzelnen die Versuchung besteht, sich solchen Aufgaben zu entziehen, so wird die Kunst deren schwerste und wichtigste da angreifen, wo sie Massen mobilisieren kann. Sie tut es gegenwärtig im Film. *Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument.* In seiner Schockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. So erweist er sich auch von hier aus als der derzeit wichtigste Gegenstand jener Lehre von der Wahrnehmung, die bei den Griechen Ästhetik hieß.

XIX

Die zunehmende Proletarisierung der heutigen Menschen und die zunehmende Formierung von Massen sind zwei Seiten eines und desselben Geschehens. Der Faschismus versucht, die neu entstandenen proletarisierten Massen zu organisieren, ohne die Eigentumsverhältnisse, auf deren Beseitigung sie hindrängen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen.¹⁷ Die Massen haben ein *Recht* auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen *Ausdruck* in deren Konservierung zu geben. *Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus.* Mit D'Annunzio hat die Dekadence in die Politik ihren Einzug gehalten, mit Marinetti der Futurismus und mit Hitler die Schwabinger Tradition.

Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in Einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg. Der Krieg, und nur der Krieg, macht es möglich, Massenbewegungen größten Maßstabs unter Wahrung der überkommenen Eigentumsverhältnisse ein Ziel zu geben. So formuliert sich der Tatbestand von der Politik her. Von der Technik her formuliert er sich folgendermaßen: Nur der Krieg macht es möglich, die sämtlichen technischen Mittel der Gegenwart unter Wahrung der Eigentumsverhältnisse zu mobilisieren. Es ist selbstverständlich, daß die Apotheose des Krieges durch den Faschismus sich nicht *dieser* Argumente bedient. Trotzdem ist ein Blick auf sie lehrreich. In Marinettis Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg heißt es: »Seit siebenundzwanzig Jahren erheben wir Futuristen uns dagegen, daß der Krieg als antiästhetisch bezeichnet

17 Hier ist, besonders mit Rücksicht auf die Wochenschau, deren propagandistische Bedeutung kaum überschätzt werden kann, ein technischer Umstand von Wichtigkeit. *Der massenweisen Reproduktion kommt die Reproduktion von Massen besonders entgegen.* In den großen Festaufzügen, den Monstreversammlungen, in den Massenveranstaltungen sportlicher Art und im Krieg, die heute sämtlich der Aufnahmeapparatur zugeführt werden, sieht die Masse sich selbst ins Gesicht. Dieser Vorgang, dessen Tragweite keiner Betonung bedarf, hängt aufs engste mit der Entwicklung der Reproduktions- bzw. Aufnahmetechnik zusammen. Massenbewegungen stellen sich im allgemeinen der Apparatur deutlicher dar als dem Blick. Kaders von Hunderttausenden lassen sich von der Vogelperspektive aus am besten erfassen. Und wenn diese Perspektive dem menschlichen Auge ebensowohl zugänglich ist wie der Apparatur, so ist doch an dem Bilde, das das Auge davonträgt, die Vergrößerung nicht möglich, welcher die Aufnahme unterzogen wird. Das heißt, daß Massenbewegungen, und an ihrer Spitze der Krieg, eine der Apparatur besonders entgegenkommende Form des menschlichen Verhaltens darstellen.

wird ... Demgemäß stellen wir fest: ... Der Krieg ist schön, weil er dank der Gasmasken, der schreckenerregenden Megaphone, der Flammenwerfer und der kleinen Tanks die Herrschaft des Menschen über die unterjochte Maschine begründet. Der Krieg ist schön, weil er die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers inauguriert. Der Krieg ist schön, weil er eine blühende Wiese um die feurigen Orchideen der Mitrailleusen bereichert. Der Krieg ist schön, weil er das Gewehrfeuer, die Kanonaden, die Feuerpausen, die Parfums und Verwesungsgerüche zu einer Symphonie vereinigt. Der Krieg ist schön, weil er neue Architekturen, wie die der großen Tanks, der geometrischen Fliegergeschwader, der Rauchspiralen aus brennenden Dörfern und vieles andere schafft ... Dichter und Künstler des Futurismus ... erinnert Euch dieser Grundsätze einer Ästhetik des Krieges, damit Euer Ringen um eine neue Poesie und eine neue Plastik ... von ihnen erleuchtet werde!¹⁸

Dieses Manifest hat den Vorzug der Deutlichkeit. Seine Fragestellung verdient von dem Dialektiker übernommen zu werden. Ihm stellt sich die Ästhetik des heutigen Krieges folgendermaßen dar: Wird die natürliche Verwertung der Produktivkräfte durch die Eigentumsordnung hintangehalten, so drängt die Steigerung der technischen Behelfe, der Tempi, der Kraftquellen nach einer unnatürlichen. Sie findet sie im Kriege, der mit seinen Zerstörungen den Beweis dafür antritt, daß die Gesellschaft nicht reif genug war, sich die Technik zu ihrem Organ zu machen, daß die Technik nicht ausgebildet genug war, die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen. Der imperialistische Krieg ist in seinen grauenhaftesten Zügen bestimmt durch die Diskrepanz zwischen den gewaltigen Produktionsmitteln und ihrer unzulänglichen Verwertung im Produktionsprozeß (mit anderen Worten, durch die Arbeitslosigkeit und den Mangel an Absatzmitteln). *Der imperialistische Krieg ist ein Aufstand der Technik, die am »Menschenmaterial« die Ansprüche eintreibt, denen die Gesellschaft ihr natürliches Material entzogen hat.* An Stelle von Kraftwerken setzt sie die Menschenkraft, in Gestalt von Armeen, ins Land. An Stelle des Luftverkehrs setzt sie den Verkehr von Geschossen, und im Gaskriege hat sie ein Mittel, die Aura auf neue Art abzuschaffen.

»Fiat ars – pereat mundus« sagt der Faschismus und erwartet die

¹⁸ cit. La Stampa Torino.

künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. *So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.*

350-384 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)

Das vor einigen Jahren unter den Materialien des Max-Horkheimer-Archivs in der Frankfurter Stadt- und Universitätsbibliothek aufgefundene Typoskript *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* erwies sich als die bei der Etablierung der beiden Fassungen der Arbeit 1974 (s. Bd. 1, 431-469 und 471-508) schmerzlich vermißte Version, die die erste definitive, aus der stellenweise beträchtlich modifizierten handschriftlichen Fassung erwachsene Typoskriptfassung von Ende 1935/Anfang Februar 1936 darstellt. Sie ist die Arbeit in der Version, in der Benjamin sie zuerst veröffentlicht sehen wollte, und die bei der Umschmelzung in ihre französische Fassung auf die Version reduziert wurde, in der sie zu seinen Lebzeiten erschien (s. a. a. O., 709-739). Die zugrundeliegende Erste Fassung erfuhr, neben zahlreichen Textänderungen, wesentliche Erweiterungen; so wurden aus den 7 (dort textintegral stehenden) Noten der Handschrift, zusammen mit 4 Textpassagen, 18 Noten und teilweise extensive Anmerkungen, von denen zwar ein Großteil auch in die französische Fassung und in die – dann noch einmal auf insgesamt 33 Noten erweiterte – Dritte (in Bd. 1 noch »Zweite« zubenannte) Fassung eingingen, einige wichtige jedoch – kunst- und mimesistheoretische sowie massen- und revolutionstheoretische von größtem Belang – bei und seit der Redaktion für die – französische – Veröffentlichung ausfielen. Um ihrer und der ersten durchgreifenden Bearbeitung des Aufsatzes: seines *Urtextes* (s. Bd. 1, cit. 991) willen, wie Benjamin die Arbeit Februar 1936 nannte, war er in extenso zu publizieren, was in diesem Nachtragsband erstmals erfolgt.

Brieflich mehrfach bezeugt, galt er den Herausgebern des Bandes 1 als unfindbar oder verloren (s. a. a. O., 985). Gelegentlich der Erstpublikation der Arbeit in der »Zeitschrift für Sozialforschung« (s. a. a. O., 987-1000 und 1006-1020) hatte Benjamin »zwischen Ende 1935 und Ende Januar 1936 Typoskripte von der ersten definitiven Fassung [...] herstellen lassen, wovon eines Horkheimer übergeben worden war« (a. a. O., 985). »Unausgemacht« mußte 1974 »bleiben, ob sie Abschriften von der im Dezember 1935 abgeschlossenen« ersten (handschriftlichen; s. a. a. O., 431-469 und 1051-1053) Fassung waren; die »nicht unbeträchtlichen Abweichungen, die [das Manuskript] gegenüber der publizierten französischen Fassung aufweist«, legten damals »den Schluß nahe, daß zwischen dem Manuskript der ersten Fassung und dem Druck der französischen Fassung eine – weitere, differente – Typoskriptfassung existierte, die, die aus ersten Besprechungen mit Horkheimer resultierte, und die der – diese Fassung noch weiter modifizierenden – Arbeit an der französischen Fassung zugrundege-

legt wurde.« (a. a. O., 985) Der Schluß ist durch den Fund des – von den Herausgebern »Zweite Fassung« zubenannten* – Typoskripts vollauf bestätigt, und zwar hinsichtlich beider in der seinerzeitigen Überlegung erschlossener Typoskripte: 1. desjenigen, von dem Benjamin am 7. 2. 1936 an Adorno schrieb, daß er es *Max [Horkheimer] mit [gab]*, und das die *neue Arbeit* repräsentierte, *als sie – zum ersten Mal, sozusagen – fertig wurde* (cit. a. a. O., 986); und 2. desjenigen, das das *Ergebnis unserer Gespräche*, scil. Benjamins mit Horkheimer in Paris, war und aus *Umformulierungen des Textes* und einer Anzahl von [hinzugefügten] *Anmerkungen* (cit. a. a. O., 986f.) hervorging: als die Arbeit, wie sie *sozusagen* zum zweitenmal fertig wurde. Beide Typoskripte sind in der Gestalt des aufgefundenen – eines Mischtyposkripts – tatsächlich vorhanden: die *Umformulierungen* und die *Anmerkungen* finden sich auf 13 neugeschriebenen Seiten, die gegen 6 des 54-seitigen Typoskripts ausgetauscht wurden. Um die Gesamtpaginierung 54 zu erhalten, hatte Benjamin 7 der neugeschriebenen 13 Seiten, je nach Raumbedarf vor allem für die neuen *Anmerkungen*, als *a-* und *b-*Seiten gekennzeichnet; entstanden war so ein neues, durch die Einschübe auf insgesamt 61 Blätter angewachsenes Typoskript. Diesem lagen die »ausgewechselten« 6 alten Seiten am Schluß bei; der von fremder Hand gemachte Vermerk auf der ersten (s. unten Lesart zu 357,12 f.) beweist, daß die Auswechslung der Seiten, also die technische Zusammensetzung des neuen Typoskripts, von einem der Redaktoren sei's im New Yorker Institut, sei's schon in dessen Pariser Büro vorgenommen worden war. Aufgrund der erhaltenen 6 Seiten läßt sich das Typoskript in der ersten Gestalt mühelos rekonstruieren (s. Lesarten und Anhang zu den Lesarten, 684-687 und 687-689).

Daß das neu zusammengesetzte Typoskript tatsächlich die erste definitive Fassung der Arbeit – ihr *Urtext* (s. o.) – ist, die dann als Vorlage für die – stark modifizierte französische – Erstpublikation** diente, dafür gibt es weitere sichere Indizien. So nahm Benjamin, anläßlich der Auseinandersetzungen um die Streichungen und Modifikationen bei der Herstellung der französischen Fassung, in seinem Brief vom 29. 2. 1936 an Horkheimer auf einen Passus des 5. Kapitels der *Arbeit* Bezug (cit. Bd. 1, 991), der gleichlautend mit dem in Abschnitt V, S. 12 und 13 des aufgefundenen Typoskripts ist (s. 356,16-20). Ferner beweisen die Bezugnahmen Adornos auf

* Die in Bd. 1 der Gesammelten Schriften »Zweite Fassung« genannte und zwischen Frühjahr 1936 und 1939 entstandene Version ist jetzt sinngemäß als »Dritte Fassung« zu lesen.

** Deren Typoskriptfassung ist – bis auf einige Fragmente, z. B. 3 maschinenschriftliche Einfügungen; s. u., 670 – unauffindbar oder verloren. Aus Briefzeugnissen geht hervor, daß sie 20 Abschnitte umfaßte (s. Bd. 1, 1000 und 998f.). Die nichtredigierte Zweite Fassung enthält, wie die Erste, aber nur 19 – einschließlich des bei der Redaktion gestrichenen ersten. Daß die redigierte – französische – auch 19 Abschnitte, aber ohne den ersten zählt, erklärt sich daraus, daß bei der Redaktion aus Abschnitt VI der Zweiten Fassung die beiden Abschnitte V und VI der französischen wurden (s. a. a. O., 715-717 und u. 681).

die »außerordentliche Arbeit« in seinem Brief an Benjamin vom 18. 3. 1936, daß ihm diese in der Gestalt der ersten definitiven Fassung vorgelegen haben muß; so die auf die »Zweite Technik« und auf »Spiel und Schein als [die] Elemente der Kunst« (cit. Bd. 1, a. a. O., 1001, 1002), also Passagen auf den neugeschriebenen Seiten 17, 17a und 17b des Typoskripts (s. 359 und 360), und namentlich auf die »Sätze über die Desintegration des Proletariats als ›Masse‹ durch die Revolution« (cit. Bd. 1, 1006) auf den neugeschriebenen Seiten 32 und 32a (s. 370f.); Sätze, von denen Adorno schrieb, daß sie »zu dem tiefsten und mächtigsten an politischer Theorie zählen, das mir begegnet ist, seit ich Staat und Revolution [von Lenin] las.« (cit. Bd. 1, a. a. O.)

Diese Sätze faßte Benjamin in Gestalt einer der *Anmerkungen* zum ersten Typoskript. Die Herausgeber des Bandes 1, in Unkenntnis über das später aufgefundene Typoskript, bezogen die Briefstellen, an denen von der Abfassung dieser *Anmerkungen* die Rede ist (sie sind um Ende Januar/Anfang Februar 1936 entstanden; s. a. a. O., 986, 987), auf die »Textnoten« der französischen Fassung (s. a. a. O., 986). Tatsächlich aber handelte es sich um die insgesamt 15 Anmerkungen und Texteingänge samt einigen Varianten Ms 978-992 (s. die Paralipomena, 667f.), um die das Typoskript vermehrt wurde, und auf denen die jeweilige Seite und Einschubstelle genau vermerkt sind. Zu diesen Vermerken fehlte der Bezugstext, in den sie sich jetzt lückenlos einfügen. Die Herausgeber reservierten damals die Manuskriptblätter in der Absicht, diejenigen von ihnen, auf denen die bedeutenden kunst- und revolutionstheoretischen Reflexionen formuliert sind (s. Textteil, Fußnote 3), 357f., 4), 360, 10), 368f., 12), 370f., 14), 377 sowie die Varianten u., Paralipomena, 667f.), unter die Fragmente »Zur Ästhetik« und »Politik« des Bandes 6 aufzunehmen, ein Vorhaben, das sich dann durch den Fund des Bezugstyposkripts und dessen Reservierung für den Nachtragsband der »Gesammelten Schriften« erledigt hatte. –

Die durch den Fund modifizierte Überlieferungslage macht folgende weitere Korrekturen im Apparat des Bandes 1 (s. dort, 982-1063) nötig: Auf. S. 1026, Z. 16 ist »verloren« durch »neuerdings aufgefunden« zu ersetzen. – Der Passus des Horkheimer-Briefs von Ende 1936, wonach »ein deutscher Text [der »Reproduktionsarbeit« im New Yorker Institut] nicht mehr vorliegt, was für unser hiesiges Büro auch zutrifft« (cit. a. a. O., 1029), wird, obwohl dieser Text unter den Materialien des Horkheimer-Archivs sich fand, so zu interpretieren sein, daß er nach seiner Durcharbeitung im »hiesigen Büro« ins Pariser Büro zurückgeschickt und irgendwann später, zusammen mit den dort befindlichen Institutsmaterialien, dem New Yorker Fundus wieder inkorporiert wurde. – Die Parenthese S. 1034, Z. 5 f. v. u. ist folgendermaßen zu ergänzen: »womit der [Text] der französischen«, »aber auch die ihm vorhergehende erste definitive« Fassung gemeint sein dürfte«, »die Adorno kommentiert hatte und die seine Frau bei dieser Gelegenheit gleichfalls kennengelernt haben

wird.« – Der drittletzte Satz auf S. 1035 muß lauten: »Von diesem Manuskript wurden« »jene es modifizierenden« »Typoskripte angefertigt, von denen Benjamin spätestens um die Jahreswende 1935/1936 eines Horkheimer vorlegte«, »das dann um 13 Seiten erweitert wurde«, »und ein weiteres Bernhard Reich nach Moskau sandte«; »ersteres ist erhalten, letzteres« »verloren.« – Der Passus, der mit dem letzten Satz auf S. 1035 beginnt und mit dem ersten auf S. 1036 endet, ist so zu modifizieren: Der »Übersetzungsarbeit« lag »ein weiteres, neugefaßtes« Typoskript (scil. das im Horkheimer-Archiv aufgefundene) »zugrunde«. Aus ihm »resultierte« eine vielfach modifizierte »französische« Fassung, deren Typoskript »verloren« scheint. »Rekonstruierbar davon ist lediglich [...]« (s. auch o., 662, 2. Fußn.). – Der Anfang des zweiten Abschnitts auf S. 1036 ist wie folgt abzuändern: »Zu dieser« »Fassung – scil. der in Bd. 1 »Zweite«, jetzt »Dritte« zubenannten – »wie zu der »Ersten Fassung« »und zu der neuen »Zweiten« »gibt es eine Anzahl von Aufzeichnungen, die bei der Bearbeitung« »aller drei« » Fassungen von Benjamin unberücksichtigt« »geblieben zu sein schienen; tatsächlich blieben es nicht alle: die Blätter Ms 971 und Ms 978-995 sind überwiegend in die neue Zweite Fassung eingearbeitet. Ferner fanden sich Aufzeichnungen in der Pariser Bibliothèque Nationale (s. R. Tiedemann, *Epilogomena zur Benjamin-Ausgabe*, in: *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt a. M. 1983, 155), und zwar überwiegend, wenn nicht vollständig, zur Dritten Fassung der Arbeit; sie werden als Nachträge zu den Paralipomena des Bandes 1 (s. dort, 1039-1051) unten« »abgedruckt« (s. 670-680). – In dem Kommentar zu dem Paralipomenon *Anmerkungen*, S. 1044, muß es heißen: »die Seitenzahlen beziehen sich [...] auf das« »wiedergefundene« »Typoskript«. – Die Paralipomena auf den Seiten 1050f., 5 ausgeschnittene Typoskriptstreifen, sind nach den im Benjamin-Archiv neusiglierten Druckvorlagen als »Ts 2799 – 2803« zu kennzeichnen. – Der letzte Satz auf S. 1052 ist folgendermaßen abzuändern: »[Dieses erste geschlossene Zeugnis, scil. die Manuskriptfassung des Kunstwerkaufsatzes] ist deshalb unschätzbar, weil es die Arbeit in der ursprünglich intendierten«, »wenn auch noch nicht definitiven« »Gestalt repräsentierte«. »Diese erlangte es, über eine erste Typoskriptfassung – scil. die Zweite Fassung ohne deren 13 neugeschriebene Seiten –, in einer zweiten – scil. der mit diesen 13 Seiten – »vor der Umschmelzung in ihre französische Fassung, in jene also, die [...] die einzig verbreitete war.« – In der Parenthese S. 1052 unten und der Z. 3 S. 1053 oben (sowie an allen weiteren entsprechenden Stellen des Apparates) ist »Zweite« in »Dritte Fassung« zu korrigieren. – Zur durchgängigen Ersetzung des Benjaminschen *taktisch* durch »taktil« in den beiden 1974 edierten deutschen Fassungen der Arbeit, das er selber schon nicht konsequent durchhielt (s. Bd. 1, 1061, Lesart zu 504,37 und 1053, Lesart zu 433,19) und das auch der Redaktor der – neuen – Zweiten Fassung monierte (s. u., Lesart zu 381,4), ist korrigierend nachzutragen, daß »taktisch« für »taktil« nicht falsch, sondern u. a. im Sprachgebrauch kunstwissenschaftlicher Abhandlungen zumindest im österreichischen Sprachraum durchaus geläufig war. – Auf ein wichtiges, neuerlich erschlossenes Selbstzeugnis zum Kunstwerkaufsatz sei zum Schluß hingewiesen. Heißt es in Bd. 1 von einem anderen Dokument zur Entstehungsgeschichte der Ar-

beit aus der frühesten Zeit: »Hier [scil. im Brief Benjamins vom 27. 12. 1935 an Werner Kraft] findet der methodische Zusammenhang, in den Benjamin die« der Gegenwart gewidmete »Reproduktionsarbeit mit dem« der Vergangenheit gewidmeten »Passagenwerk damals gerückt wissen wollte, sich deutlich markiert« (Bd. 1, 984f.) – so gibt über das Fundament dieses Zusammenhangs in der Sache, nämlich der *geschichtlichen Erkenntnis*, in der *Gewesenes* und *Gegenwart* einander die *Waage* halten (Bd. 6, 814), ein erst vor wenigen Jahren entdeckter Brief Benjamins vom 24. 11. 1935 die »aufschlußreichste« (a. a. O., 813) Auskunft. Der Brief findet sich in extenso auf S. 814 in Bd. 6. –

Die nachstehend abgedruckten Paralipomena finden sich in zwei Konvoluten: (a) der *Anzahl von Anmerkungen* und Texteingängen (samt Vorstufen oder Varianten und Notizen) zur – neuen – Zweiten Fassung (= Ms 971, 978-995), die Benjamin um Ende Januar/Anfang Februar 1936 niederschrieb (s. Bd. 1, 986, 987) – dieses Konvolut befindet sich im Frankfurter Benjamin-Archiv; und (b) einer Anzahl von Exzerpten, Aufzeichnungen und Notizen überwiegend *Zum »Kunstwerk im Zeitalter«*, scil. der Arbeit in ihrer Dritten Fassung, ferner zur Rezension »*Encyclopédie Française*«, vol. 16 et 17 (s. Bd. 3, 579-585) nebst einigen Briefentwürfen bzw. -fragmenten und 3 Typoskripteinschüben zur französischen Fassung (= Enveloppe 3, Blatt [1] – [29]) – dieses Konvolut befindet sich im Département des manuscrits der Bibliothèque Nationale, Paris, wo es 1981 aufgefunden wurde (s. R. Tiedemann, Epilegomena zur Benjamin-Ausgabe, a. a. O., 155), und liegt den Herausgebern in Form eines Mikrofilms vor.

(a) Das erste Konvolut setzt sich aus den folgenden, erforderlichenfalls als Paralipomena abgedruckten Blättern zusammen (der Abdruck erübrigte sich bei den Blättern, die in das Typoskript der Zweiten Fassung eingingen; die meist geringfügigen Abweichungen werden als Lesarten verzeichnet; s. u., 687-689):

Ms 971 enthält 4 Aufzeichnungen, von denen die erste eine Variante von Ms 981, der Fußnote 4) in der Zweiten Fassung – i. f. abgek. »ZwF« – (s. Textteil, 360; s. auch Bd. 1, 1048), die zweite Vorform eines Passus von Ms 985, der Fußnote 10) in ZwF (s. 368 f.), die dritte und vierte Vorformen von Ms 981 (s. o.) sind:

{Im übrigen bricht in den Revolutionen noch ein anderer utopischer Wille durch. Denn es gibt neben der Utopie der zweiten eine Utopie der ersten Natur. Jene liegt der Realisierung näher als diese. Je weiter die Entwicklung der Menschheit ausgreift, desto offenkundiger werden die die erste Natur (und zumal den menschlichen Leib) betreffenden Utopien zugunsten der die Gesellschaft und die Technik angehenden zurücktreten. Daß dieser Rücktritt ein provisorischer ist, versteht sich dabei von selber.} Die Probleme der zweiten Natur, die gesellschaftlichen und technischen, müssen

ihrer Lösung sehr nahe sein, ehe die der ersten – Liebe und Tod – ihre Umrisse ahnen lassen. (Freilich wollten das einige gerade unter den weitestblickenden Geistern der bürgerlichen Revolution nicht wahrhaben. Sade und Fourier fassen die unmittelbare Verwirklichung des menschlichen Freudenlebens ins Auge. Demgegenüber sieht man in Rußland diese Seite der Utopie zurücktreten. Dafür verbindet die Planung des Kollektivdaseins sich mit einer technischen Planung in umfassendem planetarischem Maßstab []). (Nicht zufällig gehören Streifzüge in die Arktis und in die Stratosphäre zu den ersten Großtaten der befriedeten Sowjetunion.) Gewährt man in diesem Zusammenhang der Parole »Blut und Boden« ein Ohr, so steht mit einem Schlag der Faschismus da, wie er beiden Utopien den Weg zu verlegen sucht. »Blut« – das geht wider die Utopie der ersten Natur, die seine Medizin allen Mikroben zum Tummelplatz geben will. »Boden« – das geht wider die Utopie der zweiten Natur, deren Realisierung ein Vorrecht desjenigen Typus von Mensch sein soll, der in die Stratosphäre aufsteigt, um Bomben von dort herabzuwerfen.

{Dieser [der Ursprung der antiken Kunstanschauung] liegt in der Mimesis als dem Urphänomen aller künstlerischen Betätigung. Der Nachahmende macht eine Sache scheinbar. (Und zwar kennt das älteste Nachahmen zunächst nur einen einzigen Stoff, in dem es bildet; das ist der Leib des Nachahmenden selber. []) Sprache und Tanz (Lippen- und Körpergestus) sind die ersten Manifestationen der Mimesis. Der Nachahmende macht eine Sache scheinbar. Man kann auch sagen, er spielt die Sache: Und damit hat man die Polarität berührt, die im Grunde der Mimesis ruht.}

{Es ist das Ziel der Revolutionen, dies zu beschleunigen. Der durch die Liquidation der ersten Technik befreite Leib}

{Revolutionen sind Innervationen des Kollektivs, Versuche zur Beherrschung jener zweiten Natur, in der die Bewältigung der gesellschaftlichen Elementarkräfte als Voraussetzung einer höhern technischen Bewältigung der natürlichen unerläßlich geworden ist. Wie nun ein Kind, wenn es greifen lernt, die Hand so gut nach dem Mond ausstreckt wie nach einem Ball, so faßt jede Revolution neben greifbaren auch Ziele ins Auge, die vorerst utopisch sind. Es bricht aber in den Revolutionen ein doppelter utopischer Wille durch. Denn es ist ja nicht nur die zweite Natur, deren das Kollektiv sich als seiner ersten in der Technik bemächtigt, die ihre revolutionären Forderungen stellt. Auch der ersten Natur, der organischen und an erster Stelle dem leiblichen Organismus des Einzelmenschen ist noch längst nicht das Ihre geworden. Deren Forderungen werden freilich im Entwicklungsprozeß der Menschheit zunächst an die Stelle zu treten haben, an der die Probleme der zweiten Natur...}

Ms 978 wurde Fußnote 3) in ZwF (s. 357f.; Einschubstelle mit Anschlußwort s. Lesart zu 357,12f.; Abweichungen s. Anhang zu den Lesarten, 687-689). – Ms 979 wurde *Text-Einschub* in ZwF (s. 359,3-7f.; s. Lesart dazu, 684; s. Anhang, a.a.O.). – Ms 980 wurde *Text-Einschub* in ZwF (s. 359,11 – 360,6; s. Lesart dazu, 684; s. Anhang, a.a.O.). – Ms 981 wurde Fußnote 4) in ZwF (s. 360; s. Lesart zu 360,6; s. Anhang, a.a.O.); die Varianten s.o., Ms 971, 665f. – Ms 982 wurde [Text-]Einschub in ZwF (s. 366,22-31; s. Lesart dazu, 685; s. Anhang, a.a.O.). – Ms 983 wurde *Text-Einschub* in ZwF (s. 367,13-368,3 und 368,6f.; s. Lesart dazu, 685; s. Anhang, a.a.O.). – Ms 984 wurde die – erweiterte – Fußnote 9) in ZwF (s. 367; s. Lesart zu 367,9; s. Anhang, a.a.O.). Nach dem Vermerk der Einschubstelle folgt erst der zweite Teil der Anmerkung (*Wenn bis sein*, 367,28-43), deren erster Teil auf der Rückseite des Blattes steht (*Gewisse bis 65/66*, 367, 20-28); die Umkehrung der Textfolge ist durch Markierung kenntlich gemacht. – Ms 985 und 987, signiert I und II, wurden Fußnote 10) in ZwF (s. 368f.; s. Lesart zu 368,16; s. Anhang, a.a.O.); zur Vorform eines Passus von Ms 985 s.o., Ms 971, 666. – Ms 986 (mit am Kopf vermerkter Einschubstelle *p30 und könne.*) ist eine unberücksichtigte Variante – eher wohl Vorform – von Ms 985; dazu s. auch Bd. 1, 1047:

Die Bedeutung des schönen Scheins für die überlieferte Ästhetik ist in dem seinem Ende sich zuneigenden Zeitalter der Wahrnehmung tief begründet. Die dementsprechende Lehre hat ihre letzte Fassung im deutschen Idealismus erfahren. Aber sie trägt schon epigonale Züge. Seine berühmte Formel, daß Schönheit Schein sei – sinnliche Erscheinung einer Idee oder sinnliche Erscheinung des Wahren – hat die antike nicht nur vergrößert sondern ihren Erfahrungsgrund preisgegeben. Dieser liegt in der Aura. »Weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle« [s. Bd. 1, 195] – das ist die Quintessenz der antiken Ästhetik. Durch seine Hülle, die nichts anderes als die Aura ist, scheint das Schöne. Wo es aufhört zu scheinen, da hört es auf, schön zu sein. Das ist die authentische Form jener alten Lehre, deren Ableger vor unsern Augen [ca. 6-7 Wörter unkenntlich gestrichen]. Das darf den Betrachter nicht abhalten[,] seinen Blick auf deren Ursprung zurückzulenken, wäre es nur auch um daselbst jenem polaren Begriff zu begegnen, der bisher von dem des Scheins beeinträchtigt wurde, nun aber in helles Licht zu treten berufen ist. Dieses ist der Begriff des Spiels. Schein und Spiel bilden eine ästhetische Polarität. Bekanntlich hat Schiller in seiner Ästhetik dem Spiel einen entscheidenden Platz gegeben, während Goethes Ästhetik durch ein leidenschaftliches Interesse am Schein bestimmt ist. In der Definition der Kunst muß diese Polarität Platz finden. Die Kunst, so dürfte sie formuliert werden, ist ein Verbesserungsvorschlag an die Natur: ein Nachahmen, dessen

verborgenes Innere ein Vormachen ist. Kunst ist, mit andern Worten, vollendende Mimesis. In der Mimesis schlummern eng ineinandergefaltet wie Keimblätter beide Seiten der Kunst: Schein und Spiel.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 986

Ms 988 ist eine Variante von Ms 989f., der Fußnote 12) in ZwF (s. u.), und vermerkt die Einschubstelle (p 32 [...] sucht.) am Kopf:

So zweideutig die Interessen sind, die von Le Bon und anderen mit ihrer »Psychologie der Masse« gefördert wurden, so kann, wie die vorstehenden Überlegungen zeigen, das dialektische Denken doch keinesfalls auf den Begriff der Masse verzichten und ihn durch den der Klasse vertreten lassen. Es würde sich damit eines der Instrumente zur Darstellung des Werdens von Klassen und der Vorgänge in ihnen berauben. Die Formierung von Massen geht keineswegs allein im Schoße von Klassen vor sich. Mit mehr Recht könnte man sagen, die Formierung von Klassen erfolge im Schoße von Massen. Nun ist dieser Satz in seiner abstrakten Form freilich leer; und er wird auch nicht inhaltsreicher, wenn man beliebige Massen – etwa die Einwohnerschaft einer Stadt oder die Masse der Farbenblinden – in diese Formel einsetzt. In gewissen Fällen ist aber die Formierung von Klassen im Schoß einer Masse ein konkreter und inhaltlich sehr wichtiger Vorgang. Eine solche Masse stellt unter Umständen der Kinobesucher dar. Von Hause aus ist sie ihrer Klassenstruktur nach nicht fest bestimmt, also politisch nicht ohne weiteres mobilisierbar. Das schließt aber nicht aus, daß durch bestimmte Film[e] eine gewisse politische Mobilbereitschaft in ihr gesteigert oder gemindert wird. Und zwar geschieht das oft nachhaltiger als durch eigentliche Propagandafilme durch Darbietungen, in denen das Klassenbewußtsein, wie es den verschiedenen Publikumsschichten zukommt, unter der Hand gefördert bzw. geschädigt wird. Es ist im wesentlichen diese Seite des Films, auf die die fortgeschrittene Kritik sich bisher beschränkt hat. So haben z. B. in Deutschland Kracauer, in Frankreich Moussignac die Aufmerksamkeit auf die Schädigung des proletarischen Klassenbewußtseins durch die bürgerliche Filmproduktion gelenkt.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 988

Ms 989, 990, signiert I und II, wurden Fußnote 12) in ZwF (s. 370f.; s. Lesart zu 370,15; s. Anhang, a. a. O.); die Variante Ms 988 s. o. – Ms 991 wurde Fußnote 14) in ZwF (s. 377; s. Lesart zu 377,26; s. Anhang, a. a. O.). – Ms 992 wurde Fußnote 15) in ZwF (s. 378; s. Lesart zu 378,7; s. Anhang, a. a. O.). – Ms 993 ist eine Vorform des Abschnitts (19), Erste Fassung (s. Bd. 1, 467-469) und des Abschnitts XIX, ZwF (s. 382-384):

Weit unmittelbarer als man geneigt sein könnte, es anzunehmen, greifen die Signaturen des Zeitalters, denen diese Betrachtung am Kunstwerk nach-

geht, in die Politik ein. Zunächst liegt bereits auf der Hand, daß die tiefgreifenden Veränderungen in beiden Bereichen – dem ästhetischen wie dem politischen – mit jener großen Bewegung der Massen verbunden sind, in deren Verlauf diese mit einem vordem ungekannten Nachdruck und mit einer vordem ungekannten direkt-indirekt[en] Bewußtheit den Vordergrund der geschichtlichen Bühne einnehmen. Das findet seinen drastischen Ausdruck in zweien der wichtigsten Wendungen des Zeitalters, deren gemeinsame und unverstellte Erscheinungsform der Faschismus ist. Es handelt sich um den Niedergang der Demokratie und um die Vorbereitung des Krieges. Man könnte nun, diese Behauptung, deren Beweis folgen wird, als zutreffend unterstellend [,] die Frage erheben: wie kann im Bereiche der Kunst eine heilsame Funktion von Kräften erwartet werden, die im Bereich der Politik zum Faschismus führen? Darauf hat man zu antworten: Die Kunst ist nicht nur, wie die Psychoanalyse gezeigt hat, jenes besondere Bereich, in dem Konflikte des Einzeldaseins einer Erledigung zugeführt werden können, sondern sie hat die gleiche Funktion auf vielleicht noch intensivere Art im gesellschaftlichen Maßstab. Es besagt daher die verheerende Kraft [,] die den in ihr befriedeten Tendenzen einwohnt, gegen die Kunst ebensowenig wie gegen sie der Wahnsinn besagt, in den die individuellen Konflikte, die der Schöpfer in ihr befriedet hat, ihn im Leben zu stürzen vermocht hätten. Auf die Ästhetisierung des politischen Lebens [,] die der Faschismus heraufführt, antwortet der Kommunismus mit der Politisierung der Kunst.

{Es ist das Eigentümliche des Faschismus, diesen Massenbewegungen den unmittelbarsten Ausdruck zu geben. Und dieser unmittelbarste Ausdruck ist der Krieg.

In Deutschland hat die Schwabinger Tradition in die Politik ihren Einzug gehalten. In Italien hat sich der Futurismus seiner revolutionären Elemente entäußert, um, im Geist des rabiatischen Spießers Marinetti, die Ästhetisierung der Politik zu proklamieren.}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 993

Ms 994 verzeichnet folgende bibliographischen Angaben:

Erich Hirschfeld: Schauspieler und Film Lpz 1923

Béla Balász: Der sichtbare Mensch Berlin-Wien 1924

Guido Bagier: Der kommende Film Stuttgart 1928

L[ászló] Moholy-Nagy: Malerei, Photographie, Film [Bauhausbuch 8] München 1925

Rudolf Harms: Philosophie des Films Lpz 1926

Jahrbuch der Filmindustrie 1926/27 Berlin 1928 [Bibliographie des Films]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 994

Ms 995 ist eine Liste mit bibliographischen Hinweisen und Motiven:

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

{*Qu'est-ce que c'est que la dialectique* NRF Septembre/Octobre

Kleine Geschichte der Photographie [s. Bd. 2, 368-385]

Kontroverse über den russischen Film [s. a.a.O., 751-755 und 1486 bis 1489]]

Geschichte der Reproduktionstechnik

Zweierlei Volkstümlichkeit [s. Bd. 4, 671-673]

Volkstümlichkeit als Problem [s. Bd. 3, 450-452]

Freud: Jenseits des Lustprinzips (Chock-Theorie und Film)

Bekränkter Eingang zur Ausstellung [s. Bd. 4, 557-561]

Der Surrealismus (anthropologischer Materialismus)

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 995

(b) Das zweite Konvolut setzt sich aus folgenden – hier sachlich und, nach Möglichkeit, chronologisch in 5 Gruppen geordneten – Blättern zusammen, die, soweit sie bloße Exzerpte verzeichnen, nur mit den Anfangs- und Schlußworten der exzerpierten Texte, und, soweit die Exzerpte kommentiert sind, in extenso abgedruckt werden.

1. Die Blätter [27] – [29]* sind Typoskript-Einschübe in die – verlorene – französische Fassung, die Benjamin in Kollaboration mit Pierre Klosowski zwischen Januar und April 1936 herstellte (s. Bd. 1, 987-1000, 1006-1020). [27], mit dem Vermerk *Zu p 14*, ist die Übersetzung der Fußnote 9) in ZwF (s. 367), [28], mit dem Vermerk *Zu p 15*, die Übersetzung der Fußnote 11) in ZwF (s. 369) und [29], mit dem Vermerk *Anmerkung Seite 6/III/5 nach exposition*, die – gekürzte – Übersetzung der Fußnote 3) in ZwF (s. 357f.). Alle drei Anmerkungen sind in den französischen Abdruck nicht aufgenommen worden.

2. Die Blätter [1] und [3] verzeichnen 2 Exzerpte und diverse Notizen wahrscheinlich zur *Baudelaire*-Arbeit von 1938:

Causeries du Tintamarre [(1) 28 mars 1847/)]

Charles Baudelaire: Œuvres en collaboration [... Introduction et notes par] Jules Mouquet Paris 1932 p 218

Über die aus Akademikern bestehende Jury einer Ausstellung: »Les Messieurs [...] meilleurs artistes.«

Aus einer Kritik von [Wilhelm] Pinder: [Die] Kunst der ersten Bürgerzeit

* Die Zählung sämtlicher Blätter des Konvoluts ([1-29]) wurde von den Herausgebern vorgenommen. Da sie gezwungen waren, nach Mikrofilmen zu arbeiten, können sie jedoch weder die Übereinstimmung der von ihnen vorgenommenen Blattzählung mit der Blattfolge im Konvolut, noch in allen Fällen die tatsächliche Anordnung einzelner Aufzeichnungen auf den Blättern garantieren; dies ist bei den folgenden Druckvorlagen-Nachweisen im Auge zu behalten.

[bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts] Leipzig (Seemann) [1937] durch F G Hartlaub im Literaturblatt der F[rankfurter] Z[eiung] 6 März 1938: »Pinder zeigt [...] schauenden Person.«

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, Paris; Bestand W. Benjamin, Umschlag 3, Blatt [1], [3]

3. Die Blätter [2], [4] – [8] verzeichnen Exzerpte aus der »Encyclopédie Française, tome XVI: Arts et littératures dans la société contemporaine, I, Paris 1935«, davon 2 kommentierte, und 2 (?) *Epilegomena* zum »Kunstwerk im Zeitalter«. Benjamin könnte sie frühestens im Erscheinungsjahr des Bandes, eventuell vor oder während der Arbeit am Kunstwerkaufsatz angefertigt haben; am wahrscheinlichsten jedoch sind die Auszüge während der Entstehungszeit der Rezension *Encyclopédie Française, vol. 16 et 17* [...] (s. Bd. 3, 579-585), die mehrere Exzerpte berücksichtigt und spätestens März 1939 abgeschlossen wurde, niedergeschrieben. Übrigens scheint Benjamin 1934 in Paris um Mitarbeit an der *Encyclopédie* sich bemüht zu haben; in einem undatierten Brief an Gretel Adorno ist die Rede von eventueller *Mitwirkung an einer großen Enzyklopädie, die auf Veranlassung des ehemaligen Unterrichtsministers [xx] unternommen wird und sich im ersten Vorbereitungsstadium befindet.* (o.D. [wahrscheinlich Oktober 1934], an Gretel Adorno) – Die Zitierweise wurde beim Abdruck nachstehender Exzerpte vereinheitlicht.

Maurice Denis [: Les besoins collectifs et la peinture. A.] *Les problèmes d'aujourd'hui* [La photographie, le cinéma]: »Les progrès [...] de 1870.« »Les hommes [...] sans fin.« *Encyclopédie Française XVI, I* [a. a. O.: s. o.] 16' 70-1

{Ozenfant weist auf die anthropologischen Veränderungen hin, die der Malerei abträglich geworden sind. Da steht an erster Stelle das Leben in den städtischen Mietwohnungen. Schon 1828 schrieb Stendhal 16' 70-2 [s. Bd. 3, 583] – Man verläßt die Mietwohnung eher als das eigene Haus. Die Reisen} entfernen nicht aus dem eignen Heim, in dem sie [abgebrochen] [zu Ozenfant s. auch u., Blatt [6]]

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O. Blatt [2]

[Pierre Abraham: Où se rejoignent l'ouvrier et l'usager:] »Que l'artiste [...] pouvoir déceler« [Enc. Franç., a. a. O.] 16' 94-2,3 [s. Bd. 3, 584]
Jean Bruller: [Le dessin et la gravure.] *La gravure*: »Il y aurait [...] lois esthétiques.« [Enc. Franç., a. a. O.] 16' 28-13

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [4]

André Vigneau: *Les besoins collectifs et la photographie* – Der Artikel ist von besonderer Mittelmäßigkeit. Il donne dans le panneau de »l'authenticité«. Er übersieht insbesondere das Problem der Beschriftung (Literarisie-

rung) fast völlig. Dafür nimmt er Gemeinplätze über die »Photographie als Kunst« auf. Eines der von der Photographie erschlossenen Objekte dürfte von besonderer Bedeutung sein, freilich ist sie nicht leicht zu fixieren. Es ist der völlig entspannte Mensch, der früher in den meisten Fällen nur von den ihm Nächststehenden (im wörtlichen oder übertragenen Sinne) beobachtet werden konnte; mit der Momentphotographie aber Gegenstand einer angespannten und beliebig andauernden Aufmerksamkeit der Fernstehenden werden kann. Hiermit dürften sich ganz neue Quellen der Affektivität erschließen, zumal des Hasses. »... la photographie ne se borne pas à nous transmettre ... les témoignages apportés autrefois par la peinture et le dessin. Elle nous ouvre un monde d'éléments nouveaux. Avant l'instantané, rien ne nous permettait de saisir l'instant: d'angoisse sur un visage humain, ni même l'expression familière ... Rien ne nous donnait ... la détente, à une seconde donnée, les muscles d'un cheval au galop.« [Enc. Franç., a. a. O.] 16' 70-7

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [5]

Amédée Ozenfant: *Les besoins collectifs et la peinture. La peinture murale: »Aux grandes époques [...] belles en soi.«* [Enc. Franç., a. a. O.] 16' 70-4

»l'œuvre d'art [...] dépendance du mur.« l c 16' 70-5

Eisenbeton (ciment [recte: béton] armé von Hennebique 1890 erfunden):

»en 1900 [...] cloisonnement des étages.« l c 16' 70-2

Puvis de Chavannes »Œuvre métriquement [...] à l'architecture.« l c 16' 70-2

Epilogomena zum »Kunstwerk im Zeitalter«

»A l'époque [...] cette conquête.« Emile Vuillermoz: *Les besoins collectifs et le cinéma* [Enc. Franç., a. a. O.] 16' 78-5

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [6]

»Le seul reproche [...] des photographes.« Léopold Lobel: *La technique photographique* [Enc. Franç., a. a. O.] 16' 30-12

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [7]

Fernand Léger: [Les besoins collectifs et la peinture. C.] *La peinture et la cité* – Die kurze Notiz ist durch den Versuch interessant, den Kubismus als Pionier der Affiche darzustellen. »L'industrie et le commerce ... ont découvert au lendemain de la guerre que le ton pur, les bleus, les rouges, les jaunes éclatants seraient pour eux une bonne arme de guerre. ... Le cubisme, responsable du ton pur (vers 1919) a permis aux industriels de déclencher cette offensive murale. Quelques années après, dans certains tableaux de la même école, l'objet est apparu. Même conséquence: tout à coup sur ces fonds jaune vif, vert émeraude, les objets publicitaires se sont inscrits en gros

plan. ... à la suite des peintres et des sculpteurs actuels, industriels et boutiquiers ont découvert que les articles de leur commerce avaient une beauté intrinsèque, en dehors de leur fonctions pratiques ou décoratives. [Enc. franç., a. a. O.] 16: 70-6 – *Man muß freilich daneben die Frage aufwerfen, ob der Kubismus nicht insofern eine Reaktionserscheinung war als er das »Objekt« nicht gemäß seiner Entstehung im Arbeitsgang sondern gleichsam als in sich geschlossenen Organismus zusammensetzte oder vielmehr analysierte.* [s. Bd. 3, 584]

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [8]

4. Die Blätter [9]-[15], [18]-[22], [24] und [25] enthalten Exzerpte, Aufzeichnungen und Notizen *Zum Kunstwerk im Zeitalter*, fast durchgängig als solche auch überschrieben. Sie sind – wohl mit Ausnahme der wahrscheinlich 1935/1936 beschriebenen Blätter [21] und [22], von denen letzteres mit seinem extrem pragmatistischen Tenor Benjamins damalige Absicht, Brecht zu überbieten (s. Bd. 1, 1032), nicht deutlicher bezeugen könnte – in den Jahren 1938-1940 niedergeschrieben; ein Beweis mehr, daß Benjamin die Kunstwerkarbeit »bis zuletzt als »work in progress« begriff« (s. a. a. O., 1035). Einen sicheren terminus a quo gibt der Brief vom 12. 3. 1938 an Thieme, wonach mich [...] *Nachträge zu meiner Arbeit über »Das Kunstwerk im Zeitalter [...]« beschäftigt [haben] und ich [...] eine sehr folgenreiche Begründung des Begriffs der Aura* [dazu s. u., Blatt 20] *gefunden zu haben [glaube]* (12. 3. 1938, an Karl Thieme), und einen terminus ad quem das Erscheinungsdatum *Januar/Februar 1940* auf dem ersten Blatt. Einige Blätter vermerken Signaturen des Passagenkonvoluts.

Zum »Kunstwerk im Zeitalter«

*Ein Gedankengang aus Carl Schmitt's [Vortrag] »Über das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitisierungen« 1929. »Die Erfindungen des 15. und 16. Jahrhunderts wirkten freiheitlich, individualistisch und rebellisch; die Erfindung der Buchdruckerkunst führte zur Preßfreiheit. Heute sind die technischen Erfindungen Mittel einer ungeheuren Massenbeherrschung; zum Rundfunk gehört das Rundfunkmonopol, zum Film die Filmzensur. Die Entscheidung über Freiheit und Knechtschaft liegt nicht in der Technik als Technik. Sie kann ... der Freiheit und der Unterdrückung dienen, der Zentralisation und der Dezentralisation. Aus ihren ... Prinzipien ... ergibt sich weder eine politische Fragestellung noch eine politische Antwort.« Schmitts Frage ist deshalb: Welche Politik ist stark genug, sich der Technik als eines Mittels zu bedienen und ihr einen »endgültigen Sinn« zu geben? Seine Antwort ist: Nur eine solche, die im selben Ausmaß alle Lebensbereiche politisiert, wie sie durch Wirtschaft und Technik neutralisiert worden sind.« Karl Löwith: *Max Weber und seine Nachfolger* (Maß und Wert [Jg.] III [H.] 2 Januar/Februar 1940 p 173)*

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [9]

Zum Kunstwerk im Zeitalter

»Chaque style [...] moins intéressantes.« Henri Focillon: *Vie des formes* Paris 1934 p 14/15

Zum Kunstwerk im Zeitalter

Focillon über die Architektur: »C'est peut-être [...] ne fait rien.« [a. a. O.] p 31/32

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [10]

Zum »Kunstwerk«

Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen* Erster Band Zweite Auflage Lpz 1893 p 164 (Vom Nutzen und Nachteil der Historie [7]) »Alles Lebendige braucht [...] nicht mehr wundern.«

Stendhal über den Niedergang der Malerei infolge der Verkleinerung der Wohnungen S 6a,2 [s. Bd. 5, 689; s. diesen Band, 671]

Valéry (cit *Encyclopédie Française* [a. a. O.] 16' 50-13): »La musique et l'architecture nous font penser à tout autre chose qu'elles-mêmes.«

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [11]

Vor dem Bild an der tragenden Wand empfindet der Beschauer vor allem die Funktion des Bildes: die Wand zu schmücken. Vor dem auf einem Verschluss angebrachten Bild empfindet der Beschauer vor allem die Funktion des Verschlusses: das Bild zu tragen. [s. Bd. 3, 583; s. auch o., Blatt [6] und u., Blatt [13]]

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [12]

Zum Kunstwerk im Zeitalter

Stil

Es wäre wichtig, der Frage nachzugehen, seit wann es einen Begriff des Stils im Sinne des Historizismus gibt. Gewiß kannte schon das achtzehnte Jahrhundert den Stilbegriff: das gotische Mittelalter war ihm eine geläufige Vorstellung. Die Renaissance hatte eine Vorstellung von dem klassischen Stil der Griechen. Was diese Stilbegriffe von den unsrigen unterscheidet ist ihr aktueller Gehalt. Die Renaissance ging von der Überzeugung aus, das klassische Muster sei für sie durchaus gültig, es könne von den Meistern sehr wohl erreicht werden. Das achtzehnte Jahrhundert weihte der barbarischen Gotik des Mittelalters eine Verachtung, die eine nicht minder unmittelbare und aktuelle Auseinandersetzung mit ihr bedingte als die Renaissance sie mit der Antike vornahm. Erst dem neunzehnten Jahrhundert dürfte der Stilbegriff sterilisiert und in seinem Jahrhundert wie ein naturwissenschaftliches Präparat in Spiritus konservierbar erschienen sein. Das würde zu der Annahme berechtigen als Stil in unserm Sinn könnten sich nur Formen darstellen, die jede Funktion in der Wahrnehmung eingebüßt hätten.

*Zum Kunstwerk im Zeitalter**Krisis der Malerei*

Ist es richtig, daß die Bedeutung der Tafelmalerei abhängig von der funktionalen Rolle der Wand ist, so stößt man auf einen sehr dialektischen Tatbestand. Die Ausstellungen nämlich, welche zum ersten Mal die Rezeption der Gemälde zur Sache der Masse machen, haben zum ersten Mal das Gemälde an Wänden ausgestellt, die von architektonischen Funktionen gänzlich entbunden waren. Indem die Ausstellungen zum Träger des Tafelbilds den provisorisch erstellten Verschlag erhoben, sind sie einer Entwicklung des Wohnraums vorausgeeilt, die die Krisis der Malerei entscheidend verschärfen sollte.

Die Ausstellung von Bildern auf der Staffelei, die man im Makartinterieur häufig findet, eilt gleichfalls ihrer heutigen Unterbringung an Wänden voraus, deren Funktion verkümmert ist.

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [13]

*Zum Kunstwerk im Zeitalter**Malerei und Graphik [paginiert:] 1-6*

Es wäre wichtig, ein Verzeichnis derjenigen Vorgänge aufzustellen, die – nicht im Zentrum sondern an der Peripherie sich zeigend – für den Niedergang der Tafelmalerei Vorzeichen gewesen sind. Es handelt sich, mit andern Worten, um Vorgänge der Ausstellungstechnik und nicht der Produktionstechnik.

Der gemeinsame Nenner, auf den diese Vorgänge sich bringen lassen, wäre: die Verkümmern der architektonischen Armatur, auf die die Tafelmalerei angewiesen ist. Es wäre ein Irrtum anzunehmen, solche Angewiesenheit gelte nur dem Fresko. Die funktionale Abhängigkeit von der Architektur ist dem Fresko wie dem Tafelbild grundsätzlich gemeinsam. Es bestehen da nur graduelle Unterschiede. Das Fresko ist auf eine bestimmte Wand angewiesen; das Tafelbild nur auf die Wand an sich. In welchem Sinne Fresko und Tafelbild zusammengehören und solidarisch sind, wird durch ihren Vergleich mit der Graphik augenfällig. Die Graphik ist von der Wand schlechthin emanzipiert. Eine Folge davon: daß die Vertikale für die Graphik nicht mehr verbindlich ist. Dadurch, und dadurch allein, macht sich die Graphik denn auch vom Hause frei. Natürlich braucht sie, wenn sie sich halten soll, so gut ein Schutzdach wie jedes Tafelbild. Aber wenn sie Verzicht tut auf Haltbarkeit, so braucht sie sich um die Vertikale nicht zu kümmern und hat an einem Sandplatz oder an einem Asphaltbelag [erg. etwa genug.]

Der Himmel, den das Tafelbild dem Beschauer darstellt, befindet sich immer in der Richtung, in der er den wirklichen Himmel zu suchen hat, die Graphik ist auf diesen Befund nicht festgelegt. Die Malerei proj[i]ziert den Raum in die vertikale Fläche; die Graphik proj[i]ziert ihn ebensowohl in die

horizontale Fläche. Das konstituiert einen tiefgreifenden Unterschied. [s. Bd. 2, 602-607] Die Vertikalprojektion des Raumes wendet sich allein an die Einbildungskraft des Beschauers; seine Horizontalprojektion auch an seine motorischen Kräfte. Die Graphik bildet die Welt so ab, daß der Mensch sie beschreiten kann. Das Auge ihres Betrachters eilt seinem Fuß voraus. Kein Übergang und keine Vermittlung führt vom Tafelbild zu einer Landkarte. In jeder Zeichnung aber steckt virtuell das Prinzip der Merkatorprojektion.

Man darf hier an Schemata ältester Herkunft erinnern, wie sie Kinder mit Kreide auf den Asphalt zeichnen – Hölle, Himmel, Erde und ähnliche. Der Himmel dieser Spiele befindet sich an der Stelle des graphischen [.] Die Graphik verleugnet nicht ihre Solidarität mit diesen Aufzissen.

Die grundsätzliche Differenz zwischen Malerei und Graphik, mit der diese Überlegungen es zu tun haben, läßt sich unter der Kategorie des Ausstellungswertes nicht erfassen. Was den Ausstellungswert betrifft, gibt es zwischen Fresko, Tafelbild und Graphik nur quantitative Unterschiede, wo das Maximum, selbstverständlich, bei der Graphik liegt. Dagegen läßt sich das durchaus Grundsätzliche der Unterschiedenheit von Graphik und Malerei unterm Begriff des Kultwerts genau bestimmen. Es ist die Frage nach den Korrespondenzen, die Graphik und Malerei in der Magie besitzen, die hier aufzuwerfen ist, die Frage nach den magischen Urphänomenen, die, in der Graphik einerseits, in der Malerei andererseits etwa beschlossen liegen. Man muß sich an dieser Stelle zweierlei vergegenwärtigen [–] daß es darauf ankommt, die sinnlichen Differenzen zwischen Graphik und Malerei in der elementarsten Form zu erfassen; {zweitens} wo sie {sich am} menschlichen Leib darstellen, denn der Leib ist die zentrale Instanz des Magischen.

Für die Graphik liegt die Lösung der Frage nicht gerade fern. Die Linie, die ihre magische Kraft von Hause aus in der Horizontalen hat, ist der Bannkreis. Sie steht, als die nicht-überschreitbare in ursprünglichster Beziehung zur Graphik, die ja ein virtuell beschreitbares Feld absteckt. Im Bannkreis erreicht der Kultwert der Linie sein Maximum. Wo liegt der entsprechende Wert für die Malerei? Es ist klar, daß es sich hier nur um ein Phänomen handeln kann, bei dem die Farbe den Primat vor der Linie hat. Man wird eben darum weiterhin eher an ein Phänomen transitorischer Art denken dürfen, im Gegensatz zum graphischen »Schwarz« auf »Weiß«, zu seiner genau umschriebenen Figur. {Wird man ein derartiges Phänomen am Menschen suchen, so bietet sich sehr bedeutungsvoll das Erröten dar [s. Bd. 6, 120 und 69-71]. Im Erröten färbt sich der Mensch vorübergehend; ein »Mal« erscheint auf seinem Antlitz und schwindet wieder. Mit einem Wort:} Man hätte in diesem Zusammenhange an Erscheinungen zu denken, wie die *laterna magica*

sie hervorruft. Man hätte sich zu fragen, ob sich dem Spiel der magischen Laterne etwa als magisch überlieferte Phänomene substituieren lassen. Man hätte an Chamisso

»Die Sonne blinkt von der Schale Rand,
Malt zitternde Kringel an die Wand«

[Adelbert von Chamisso, Die Sonne bringt es an den Tag, Vers 6f.] zu denken, auch wohl an die Rolle die die Wand in Poes Erzählung von der schwarzen Katze spielt, zu schweigen von der Wand im Palaste des Nebukadnezar, an der die Schrift als ein Mal sichtbar ist [s. Daniel, 5.5]. Kurz, es wäre der Frage nachzugehen, ob das, was das malerische Phänomen als Kultwert vom graphischen grundsätzlich unterscheidet, nicht in einem Phänomen liegen dürfte, das man vielleicht als das »Mal« im exaktesten Sinne des Wortes bezeichnen dürfte: eine farbige Konfiguration die auf der Wand erscheint (aus ihr heraustritt oder auf sie geworfen wird) – eine Konfiguration, die magisch angesehen, transitorisch, profan angesehen eher transportabel zu nennen wäre. Die gegenwärtige Krise der Malerei würde, in diese geschichtsphilosophische Perspektive versetzt also auf Veränderungen hinauslaufen, die auf eine Verkümmern des Mediums der Malerei, des Mediums, in welchem das Mal zuhause ist, schließen lassen.

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [14f.], [18f.]

Zum Kunstwerk im Zeitalter

Das unendliche[?] Filmband macht, wie [Siegfried] Kracauer richtig sagt [s. Jean Vigo, in: Nationalzeitung Basel, 1. 2. 1940], die Tragödie unmöglich. (Es bedingt überhaupt die eigentlich epische Struktur des Films; vgl. episches Theater.)

Wiertz hat eine Anschauung von Malerei gehabt, die schon ganz vom Film her bestimmt zu sein scheint. vgl. Q 2,1 [s. Bd. 5, 658f.]

Der Kultwert (das Heilige) ist als eine mit historischem Gehalt gesättigte Aura zu definieren. Die Aura war ursprünglich (solange sie den Kultwert begründete) mit Geschichte geladen. [dazu s. o., Malerei und Graphik, 675-677]

Zum Kunstwerk im Zeitalter

In dem Maße als die Wiedergabe der Realität im Film »treuer« wird, müssen diejenigen Formelemente im Film an Bedeutung und Durchschlagskraft zunehmen, die das Bild einer totalen Realität zertrümmern.

Kracauer geht von der richtigen Anschauung aus, im Film sei alles von vornherein auf allgeräueste »Naturwiedergabe« abgestellt. Der frühe Film bringt Gesangsnummern. Das Filmband mit der Soubrette ist koloriert. Bei der Vorführung läuft eine Grammophonplatte mit einem Chanson.

Daß die ersten Agenten des Films aus ganz kleinem Milieu gekommen seien und daß der Film anfänglich durch die Rummelplätze und Jahrmärkte

*geschleift worden sei, ist ebenfalls eine wichtige Feststellung von Kracauer.
Das Standphoto: Synthese von Warenprobe und Zitat.*

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [20]

Sport: chockartiges Ein- und Austreten des Champions aus dem Bezirk der Öffentlichkeit

Funktion des Liedes zur Arbeit: nicht nur, deren Rhythmus zu schaffen, sondern die Aufmerksamkeit von ihr abzuziehen, sie zu mechanisieren Solange die Kunsttheorie nicht jedes ihrer Elemente am Film zu exemplifizieren vermag, ist sie verbesserungsbedürftig

Die Zerstreuung des Publikums ist dem technischen Standard des Kunstwerks proportional. Für diesen Standard könnte man den Begriff des Recordwerts einführen

{Zur Filmtheorie ist zu berücksichtigen, daß im Film der Unterschied zwischen Original und Reproduktion gegenstandslos wird} [s. Bd. 1, 437f., 476f.]

Das Kunstwerk unternimmt es, auf verantwortliche Weise Zerstreuung zu produzieren

{Der Chock der im Film den Rhythmus der Rezeption bestimmt, bestimmt am laufenden Band den Rhythmus der Produktion} [s. Bd. 1, 503 und 631]

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [21]

Theorie der Zerstreuung [s. Bd. 1, 465f., 504f.]

Versuch die Wirkung des Kunstwerks unter Eliminierung der Weihe in ihr zu fixieren

Parasitäre Existenz der Kunst auf der Grundlage des Heiligen

»Der Autor als Produzent« [s. Bd. 2, 683-701] vernachlässigt über dem Lehrwert den Konsumwert

Im Film erreicht das Kunstwerk den Höhepunkt der Verschleißbarkeit

Die Mode ist in der Beschleunigung des Verschleißes ein unentbehrlicher Faktor

Die Werte der Zerstreuung sind am Film zu entwickeln wie die Werte der Katharsis an der Tragödie

Zerstreuung wie Katharsis sind als physiologische Phänomene zu umschreiben

Zerstreuung und Zerstörung [?] als subjektive und als objektive Seite des gleichen Vorgangs

Das Verhältnis der Zerstreuung zur Einverleibung muß untersucht werden

Das Fortleben der Kunstwerke ist unter dem Gesichtspunkt ihres Kampfs ums Dasein darzustellen

Ihre wirkliche Humanität besteht in ihrer unbegrenzten Anpassungsfähigkeit

Das Kriterium für die Fruchtbarkeit ihres Wirkens ist die Kommunizierbarkeit dieser Wirkung

Lehrwert und Konsumwert der Kunst können in optimalen Fällen (bei Brecht) konvergieren, fallen aber kaum zusammen

Die Griechen hatten nur eine einzige Reproduktionsform (mechanische): die Münze

Sie konnten ihre Kunstwerke nicht reproduzieren. Diese mußten also dauerhaft sein. Daher: ewige Kunst

So wie die Kunst der Griechen auf Dauer ist die gegenwärtige auf Verschleiß angewiesen

Dieser ist auf zweierlei Art möglich: durch ihre Auslieferung an die Mode oder durch ihre Umfunktionierung in der Politik

Reproduzierbarkeit – Zerstreuung – Politisierung

Lehrwert und Konsumwert konvergieren. Damit ist eine neue Art des Lernens gegeben

Die Kunst tritt in Berührung mit Ware; die Ware tritt in Berührung mit Kunst

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [22]

Prouststellen zum Kunstwerk im Zeitalter

Vergleich zwischen der Art wie sich das Automobil des Terrains bemächtigt mit der Art wie die Eisenbahn das tut [A l'ombre des] J[eunes] F[illes en fleurs] (2) 62/63 Aura. s S 10a [s. Bd. 5, 696f.]

Auratisches Momert des Bahnhofs S[odome et] G[omorrhe] II (3) 66/67

Clochers de Martinville [Du côté de chez] S[wann] (1) 260 [Là] P[risonnrière] (2) 79 (2) 234 [Le] T[emps] R[etrouvé] (2) 7

éclipses de la perspective die Elstir hat, ehe die Photographie sie bringt [A l'ombre des] J[eunes] F[illes en fleurs] (3) 104

la postérité de l'œuvre J F (1) 144

magie du téléphone [Le côté de] G[uermentes] I 119

la vitesse modifie l'art (Automobilepisode mit Albertine) S[odome et] G[omorrhe] II (3) 54

Zum Kunstwerk im Zeitalter

F[ritz] Novotny: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive Wien (Anton Schroll) [1938]

E[rwinn] Panofsky: Schrift über Perspektive [i. e. Die Perspektive als symbolische Form. Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/1925, 1927]

Motto: »Alles Heilige wird entweiht« Marx und Engels »Kommunistisches Manifest« [s. Werke, Bd. 4, Berlin 1983, 465]

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [24]

Zum Kunstwerk im Zeitalter

»Ce qu'on appelle [...] ans plus tard.« Proust: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* Paris II p 145

Druckvorlage: Bibliothèque Nationale, a. a. O., Blatt [25]

5. Die Blätter [16] und [17] sind Fragmente Benjaminscher Briefentwürfe vom Frühjahr 1939, aus der Zeit nicht lange nach seinem Besuch bei Rudolf Kolisch (s. Briefe, 809 und 20. 3. 1939, an Gretel Adorno), den er bat, Gretel Adorno nach seiner Rückkehr nach Amerika ein Buch zu überbringen: *hier der Sternberger* [scil. Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Hamburg 1938; s. die Rezension von Sommer 1938/Anfang 1939, Bd. 3, 572-579 und 700-703] *aus guten Botenhänden*, wie es im Entwurf des Begleitschreibens an *Felizitas* (s. Blatt [16]) heißt. Den Titel des Buches nannte Benjamin im Brief an Gretel Adorno vom 20. 3. 1939, der seine *baldigst[e] Übersendung ankündigt* – durch *Kolisch*, wie ein wohl kurz danach geschriebener Brief ohne Datum an dieselbe Adressatin vermeldet. Die entsprechende Bitte an *Kolisch*, den Boten, ist dem – abgebrochenen – Anfang des Briefentwurfs zu entnehmen: *würden Sie so freundlich sein, das beil[iegende] Buch zu überbringen; wie etwa zu ergänzen wäre*] (s. Blatt [17]). – Blatt [23] ist das abgerissene Ende eines maschinenschriftlichen Briefs von Gretel Adorno mit handschriftlichem Postskriptum, entweder, wie der Inhalt nahelegt, aus der Zeit ihres Umzugs in Berlin 1935, oder, wahrscheinlicher, der Einrichtung ihrer Wohnung in London oder in New York einige Jahre später. – Blatt [26] ist ein Scheck der National City Bank of New York (France), gestempelt »[x]8 juin 19[xx]«. –

Zur besseren Einschätzung der Stellung, die das aufgefundene Typoskript der Kunstwerkarbeit unter ihren bereits veröffentlichten Fassungen einnimmt, sei am Schluß dieses Apparateils ein Überblick über die Textzusammensetzung aller 4 Fassungen eingeschoben. Sie sind der Chronologie ihrer Entstehung nach angeordnet. Sichtbar werden sollen die Entsprechungen (bzw. Ausfälle) der Motti, des Index, der Abschnitte (oder von Benjamin sogenannten *Kapitel*; s. etwa Bd. 1, 991) der Arbeit sowie die Zunahme der Fußnoten (abgek. FN) von Fassung zu Fassung (bzw. ihre Wegnahme in und seit der französischen Fassung; abgek. FrF; Zweite und Dritte Fassung sind abgek. ZwF und DrF). Dabei gilt für die meisten Entsprechungen der Abschnitte, Absätze und Fußnoten (bzw. Anmerkungen), daß sie sich lediglich auf die respektiven Textteile, nicht aber auf deren Formulierung und Durcharbeitungsgrad, also die zahlreichen stilistischen Emendationen und Präzisierungen, die Erweiterungen und Kürzungen u.s.f. beziehen, die durch synoptisches Lesen der einzelnen Textteile zu erschließen sind.

Synopse über die Zusammensetzung der 4 Fassungen der Kunstwerkarbeit

Erste Fassung (Bd. 1, 431-469)	Zweite Fassung (Bd. 7, 350-384)	Französ. Fassung (Bd. 1, 709-739)	Dritte Fassung (Bd. 1, 471-508)
Motto: Duras	Motto: Duras	—	Motto: Valéry
Inhaltsverz.	—	—	—
⟨1⟩	I	—	Vorwort
⟨2⟩	II	I	I FN 1
⟨3⟩ (FN 1 ZwF = FN 1 FrF = FN 5 DrF hier textintegral)	III FN 1	II FN 1	II FN 2, 3, 4, 5
⟨4⟩	IV	III	III FN 6
⟨5⟩ (Abs. 2 = FN 2 ZwF, FN 2 FrF und FN 9 DrF)	V FN 2	IV FN 2	IV FN 7, 8, 9
⟨6⟩	VI FN 3 (= FN 10 DrF), FN 4 (= FN 3 FrF)	V (= VI ZwF, Abs. 1, 2) VI (= VI ZwF, Abs. 3,4) FN 3	V FN 10, 11, 12
⟨7⟩	VII	VII	VI
⟨8⟩	VIII	VIII	—
⟨9⟩ (FN 5, 6, 7 ZwF = FN 4, 5, 7 FrF = FN 13, 14, 16 DrF hier text- integral)	IX FN 5, 6, 7	IX FN 4, 5, 6, 7	VII FN 13, 14, 15, 16
⟨10⟩	X	X	VIII FN 17
⟨11⟩ (Abs. 2 = XII ZwF) (FN 8, 9 [nur Quelle] in	XI FN 8, 9, 10	XI FN 8, 9	IX FN 18, 19

Synopsis
(Fortsetzung)

Erste Fassung (Bd. 1, 431-469)	Zweite Fassung (Bd. 7, 350-384)	Französ. Fassung (Bd. 1, 709-739)	Dritte Fassung (Bd. 1, 471-508)
ZwF = FN 8, 9 [n. Qu.] in FrF = FN 18, 19 [n. Qu.] in DrF hier textintegral)			
⟨12⟩ (= FN 11 ZwF)	XII (= ⟨11⟩ Abs. 2) FN 11 (= FN 20 DrF), FN 12	XII	X (Abs. 1 = XII ZwF)
⟨13⟩ (Abs. 3 = FN 15 ZwF)	XIII (= ⟨13⟩ Abs. 1, 2)	XIII	(Abs. 2, 3 = XIII ZwF) FN 20, 21
⟨14⟩	XIV	XIV	XI FN 22
⟨15⟩	XV	XV	XII FN 23
⟨16⟩	XVI FN 13 (= FN 10 FrF und FN 25 DrF), FN 14 (= FN 11 FrF)	XVI FN 10, 11	XIII FN 24, 25
⟨17⟩ (Abs. 4 = FN 16 ZwF)	XVII FN 15 (= ⟨13⟩ Abs. 3 und FN 26 DrF), FN 16	XVII FN 12 (= FN 27 DrF), 13 (= FN 28 DrF), 14 (= FN 29 DrF)	XIV FN 26, 27, 28, 29, 30
⟨18⟩	XVIII	XVIII FN 15 (= FN 31 DrF)	XV FN 31
⟨19⟩ (Abs. 1, Mittelteil = FN 17 ZwF, FN 16 FrF und FN 32 DrF) (FN 18 ZwF = FN 33 DrF hier textintegral)	XIX FN 17, 18	XIX FN 16 (FN 18 ZwF = FN 33 DrF hier textintegral)	Nachwort FN 32, 33

ÜBERLIEFERUNG

T¹ Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen Benjamins sowie Anstreichungen, Randbemerkungen u. ä. von fremder Hand; 62 Blätter (= Titelblatt, S. 1-15, 15a, 16f., 17a, 17b, 18-29, 29a, 29b, 30-32, 32a, 33-45, 45a, 46-54) mit Beilage (= »ausgewechselte« Seiten 15, 17, 29, 30, 32, 44); T¹ (von Ende Januar/Anfang Februar 1936) setzt sich zusammen aus: Titelblatt, 48 alten und 13 neugeschriebenen Seiten (= 62 Seiten). – Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a.M., Max-Horkheimer-Archiv.

T² s. T¹; das zu erschließende »alte« Typoskript (von Ende 1935) setzte sich zusammen aus: Titelblatt, 48 und 6 »ausgewechselten« Seiten (= 54 Seiten). – Besitzer wie oben.

Druckvorlage: T¹

Das Typoskript bot hinsichtlich der Textanschlüsse der neugeschriebenen Seiten (15, 15a, 17, 17a, 17b, 29, 29a, 29b, 30, 32, 32a, 44, 45a) an die alten (15, 17, 29, 30, 32, 44) nur eine einzige Schwierigkeit. Benjamin hatte bei der Bearbeitung am Ende der Seite 28 den Anfang des Einschubs *Man kann* (s. 366,22) nachzutragen vergessen, sodaß der Eindruck entstehen mußte, die Seite ende nach *spielen.*« mit einem Absatz, und der Einschub beginne mit einem neuen auf Seite 29. Durch Rekurs auf den Texteingang Ms 982, der die Bezugsseite p 28 und das Anschlußwort *spielen.*[«] vermerkt, ließ sich die Schwierigkeit beheben. – Sämtliche Abschnittsnummern I-XIX sind von Benjamin handschriftlich ins Typoskript eingetragen. Fast auf jeder Seite finden sich handschriftliche Korrekturen Benjamins, die, soweit sie den Textstand betreffen, in der Regel als Lesarten verzeichnet werden. Diejenigen, die er an den maschinenschriftlichen Seitenzahlen vornahm (13, 18, 31, 33-43), sind, bis auf die korrigierte 13, die auf Vertippen beruhen mußte, durchweg konsequent: sie wurden erforderlich durch die 13 eingeschobenen Seiten. – Daneben weist das Typoskript Korrekturwörter, Bemerkungen, Randstriche, Schlangenlinien, Frage- und Ausrufungszeichen in nicht geringer Zahl von fremder Hand auf – Eintragungen des Redaktors im Pariser, wohl eher New Yorker Institutsbüro anlässlich der Herstellung der französischen Fassung der Arbeit, auf die, soweit sie deutlich erkennbar sind, in den Lesarten hingewiesen wird. – Die Fußnoten und Anmerkungen sind nicht durchgezählt; sie wurden, wie schon in Band 1 (s. dort, 1059) mit fortlaufenden Nummern versehen. Grundsätzlich wurde bei der Revision des Textes wie im Falle der drei dort abgedruckten Fassungen verfahren (s. a.a.O., 1053, 1058-1060). Gleichfalls wurde auf ein Verzeichnis sämtlicher Abweichungen des Textes von erster, französischer und dritter Fassung verzichtet; der Überblick ist durch synoptisches Lesen leicht zu gewinnen. Dagegen bietet der Nachtragsapparat eine Synopse der Textzusammensetzung aller vier Fassungen (s.o., 681 f.). In allen Fällen, da die Vergleichstexte nicht abgedruckt sind –

so die »ausgewechselten« 6 Seiten, die dem Typoskript beilagen, und die 12 Manuskriptblätter mit den Anmerkungen und Einschüben (Ms 978-985, 987 und 989-991; s. o., Paralipomena) – wurden die Abweichungen vom Typoskript als Lesarten verzeichnet, und zwar, um die Übersicht zu erleichtern, in einem dem Lesartenverzeichnis beigegebenen Anhang (s. u., 687-689).

LESARTEN 350,6 I] wie die folgenden Nummern II-XIX hds. Zusatz – 350,23 *weniger*] korrigiert aus *wenige* – 350,24 *Gesellschaft*,] konjiziert für *Gesellschaft* – 350,27 *im*] für {*dem*} – 350,29 *über*] für {*voll[?]*} – 350,33-37 *Die bis brauchbar*] im Ts gesperrt; diese wie alle folgenden Sperrungen wurden wie schon in Bd 1 (s. dort, 1052) durch Kursive wiedergegeben – 350,37 *brauchbar*] im Ts darunter hds. Schlußstrich wie, teils hand-, teils maschinenschriftlich, an allen folgenden Abschnittsenden – 352,8f. *die bis zurückwirken*] für {*einander einwirken*} – 352,17 *hat*] konj. für *haben* – 353,32 *Aufnehmenden*] für {*Beschauer*} – 355,12 *Massen*,] konj. für *Massen* – 355,20 *jener*] für *jene{n}* – 355,25 *Bereich*,] konj. für *Bereich* – 356,7 bis 15 von etwa *niemals bis erkennen*] am Rand Pfeil mit Spitze unten von fremder Hand – 356,20f. und 24f. etwa von *Lehre bis ist* und von (*In bis erreicht.*)] am Rand Strich von fr. Hd. – 356,30f. *zum ersten Mal*] darunter und am Rand Schlangenlinie von fr. Hd. – 357,5 *nämlich*] unterstrichen und Bemerkung »Warum?« von fr. Hd. – 357,7 – 358,16 VI bis *oder* (ohne den Rest der Fußn. 2)] die ins Ts eingelegten neuen Seiten 15 und 15a; die Abweichungen von der »ausgewechselten« Seite 15 s., wie in allen folgenden Fällen, im Anhang zu den Lesarten, 687-689 – 357,12f. *Ausstellungswert.*¹] die Fußn. ist das leicht modifizierte Ms 978 (mit am Kopf vermerkter Einschubstelle *p 15 [...]* *Ausstellungswert.*); die Abweichungen im Ms s., wie in allen folgenden Fällen, im Anhang zu den Lesarten, 687-689 – 357,26 *auch*,] konj. für *auch* – 358,8 *Priester*] für {*Hohep*}riester – 358,11f. von etwa *Mit bis Rituals*] am Rand Schlangenlinie und Bemerkung »wann?« von fr. Hd. – 358,32 *So bis sicher*] unterstrichen, am Rand Schlangenlinie und »?« von fr. Hd. – 358,34f. *Tragweite und Kunst*] teilunterstrichen und am Rand Winkelzeichen von fr. Hd. – 359,1-360,40 *Die bis Forderung* (ohne den Anfang von VII)] die ins Ts eingelegten neuen Seiten 17, 17a und 17b; die Abweichungen von der ausgewechselten Seite 17 s. u., Anhang – 359,3-7f. *Prozeduren (das bis Betrachtenden)*] der gering modifizierte Texteschub Ms 979 (mit am Kopf vermerkter Einschubstelle *p 17 [...]* *Prozeduren*); die Abweichungen s. u., Anhang – 359,11-360,6 *existiert. Diese bis hat*] der modifizierte Texteschub Ms 980 (mit am Kopf vermerkter Einschubstelle *p 17 [...]* *existiert*); die Abweichungen s. u., Anhang – 359,16 *technische*] ausgestrichen und ersetzt durch »charakteristische« von fr. Hd. – 359,18f. *Bemannung*] austr. und ers. durch »Piloten« von fr. Hd. – 359,20 *nie wiedergutzumachende*] konj. für *niewiedergutzumachende* – 359,23-26 von etwa *Der bis Spiel*] am Rand Schlangenli-

nie und »?« von fr. Hd. – 359,34 *viel mehr*] lies etwa »weit mehr« – 359,35 bis 360,3 von etwa *Die* bis *wird* und 360,23-30 *Es* bis *anmeldet*] am Rand Striche und *der heutigen Kunst* (359,36) unterstrichen von fr. Hd. – 360,6 *hat.*⁴] die Fußn. ist das modifizierte Ms 981 (mit am Kopf vermerkter Einschubstelle *p* 17 [...] *hat.*); die Abweichungen s. u., Anhang – 360,32 *hinauswill,*] konj. für *hinauswill* – 360,37 *seinen Anspruch erhebt*] für {*seine Forderungen anmeldet*} – 361,22-25 von *Daher* bis *Umstand*] *Daher* und *Diesem Umstand* unterstrichen, am Rand »!« und Schlangenlinie von fr. Hd. – 361,25 *verdanken*] konj. für *verdanken* – 361,30-32 von etwa *Im* bis *wird*] am Rand Schlangenlinie und *deren Kunstcharakter* unterstrichen von fr. Hd. – 361,33 *konfrontieren,*] konj. für *konfrontieren* – 362,2 *vielen Bildern*] hds. Korrekturworte Benjamins – 362,6 *publique*«,] konj. für *publique*« – 362,7f. von etwa *Der* bis *Kunstwerke*] am Rand Schlangenlinie und Bemerkung »Wortkunst!« von fr. Hd. – 362,13-15f. von etwa *Kunst* bis *unvermeidlich*] am Rand Schlangenlinie, »?« und *Plastik* unterstrichen von fr. Hd. – 362,24-26 von etwa *bewußt* bis *Autonomie*] am Rand Schlangenlinie von fr. Hd. – 362,32 *nicht*] hds. Einfügung Benjamins – 363,20 *heranzuziehen,*] konj. für *heranzuziehen* – 363,22f. von etwa *Kennzeichnend* bis *Films*] am Rand Strich von fr. Hd. – 363,29 *hätte*] konj. für *hätten* – 364,3 *Gemälde,*] konj. für *Gemälde* – 364,5 *seine*] hds. Korrekturwort Benjamins – 364,6 und 8 *schaftt*] für {*ist*} – 364,7f. von etwa *Kunstwerk* bis *Symphonieorchester*] am Rand Strich von fr. Hd. – 364,11f. von etwa *Das* bis *Montage*] am Rand »?« von fr. Hd. – 364,36-38 von etwa *am* bis *zweite*] am Rand Strich von fr. Hd. – 365,27-35 von etwa *Das* bis *macht*] am Rand Strich, »?« und, am Ende, Doppelstrich von fr. Hd. – 366,3 *anderen,*] konj. für *anderen* – 366,6 *Bemerkungen*] korr. aus *Bemerkung* – 366,22 *spielen.*⁸ *Man kann*] die Wörter *Man kann* fehlen im Ts; sie wurden gemäß dem Texteingeschub Ms 982, das die Einschubstelle *p* 28 [...] *spielen.*[«] am Kopf vermerkt, eingesetzt (dazu s. o., 683); der Einschub ist der Text von 366,22 bis 31 *Man* bis *setzt.*; die Abweichungen s. u., Anhang – 366,22-368,37 *den* bis *Rolle*] die ins Ts eingelegten Seiten 29, 29a und 29b; die Abweichungen von der ausgewechselten Seite 29 s. u., Anhang – 366,25 *Person,*] konj. für *Person* – 367,9 *einsetzt.*⁹] der die Fußnote nach der Fundstelle erweiternde Text ist das leicht modifizierte Ms 984 (mit am Kopf vermerkter Einschubstelle *p* 29 [...] *einsetzt.* [«]); die Abweichungen s. u., Anhang – 367,13 bis 368,3 und 368,6f. *zusammengestellt. Neben* bis *schweigen.* und *Im* bis *Klopfen*] der geringfügig modifizierte Texteingeschub Ms 983 (mit am Kopf vermerkter Einschubstelle *p* 29a *zusammengestellt*); die Abweichungen s. u., Anhang – 367,15 *u.s.w.*] konj. für *usw* – 367,23 *lassen,*] konj. für *lassen* – 368,16 *könne.*¹⁰] die Fußnote sind die modifizierten Blätter Ms 985 und 987 (mit am Kopf vermerkter Einschubstelle *I: p* 30 *könne* und *II: p* 30); die Abweichungen s. u., Anhang – 368,17f. von etwa *Die* bis *begründet*] am Rand Strich von fr. Hd. – 368,38-43 *bestimmt* bis *Das* und 369,12 bis

29 ändert bis *Ausdruck*] die ins Ts eingelegte Seite 30 (= Ende der Fußn. 10); die Abweichungen von der alten Seite 30 (= die Schlußsätze von Abschnitt XI in der alten Version) s. u., Anhang – 369,7 *seiner Erscheinung im Spiegel*] für *seine*{*m*} *Spiegel*{*bild*} – 369,10-371,41 *darsteller bis werden* (ohne den Rest der Fußn. 10, ohne die Fußn. 11 und den Anfang von Abschn. XIII)] die ins Ts eingelegten Seiten 32 und 32 a; die Abweichungen von der alten Seite 32 s. u., Anhang – 369,16f. *Positionen*] korr. aus *Position* – 369,30-44 *Die bis hervorgehen*] am Rand Schlangenlinie, oben abwärts weisender Pfeil und in der Mitte »!« von fr. Hd. – 370,15 *sucht*.¹²] die Fußn. sind die modifizierten Blätter Ms 989 und 990 (mit am Kopf vermerkter Einschubstelle I: p 32 [...] *sucht* und II: p 32); die Abweichungen s. u., Anhang – 370,16 *nebenbei gesagt*] unterstrichen und am Rand Strich von fr. Hd. – 371,3 *Leistungen*,] konj. für *Leistungen* – 371,21 *liegt*] für {*steht*} – 371,31 *anderes*,] konj. für *anderes* – 372,14 *allem des*] für *allem de*{*r*} – 372,16-22 von etwa *in* bis *ausschließt*] am Rand Strich von fr. Hd. – 372,21 *sie*] hds. Einfügung Benjamins – 372,26 *stacheln*,] danach {*Das gelingt ihr zumal bei den Frauen.*} – 372,36f. *Die bis Proletariats*] am Rand eckige Klammer von fr. Hd. – 373,19f. *den* [...] *eingestellten photographischen Apparat*] für *d*{*ie*} [...] *eingestellte* {*Kamera*} – 373,34f. *gesagt*:] konj. für *gesagt*; – 373,38 *dringt* –,] konj. für *dringt* – 374,13 *für bis Menschen*] hds. Einfügung Benjamins – 374,21f. von etwa *schlägt* bis *um*] am Rand Strich von fr. Hd. – 374,28f. von etwa *sich* bis *auseinander*] am Rand Doppelstrich von fr. Hd. – 374,32 *mehr als*] für {*so s*} *ehr* {*wie*} – 374,34 *durch*] für {*so sehr*} *durch* – 375,19 *zutraf*] für {*der Fall war*} – 375,23 *solcher*] konj. für *solche* – 376,8 *Reisen*] Korrekturwort Benjamins – 376,9 *Bewegung. Und*] korr. aus *Bewegung, und* – 376,17 *Kamera*,] konj. für *Kamera* – 376,22 *nichts*] für *nichts* {*mehr*} – 376,30-32 von etwa *Vom* bis *Psychoanalyse*] am Rand Doppelstrich von fr. Hd. – 377,12 von etwa *die* bis *in*] am Rand Strich von fr. Hd. – 377,18-41 *stellungen bis Nachhut* (einschließl. 378,1-3)] die ins Ts eingelegte Seite 44; die Abweichungen von der alten Seite 44 s. u., Anhang – 377,26 *Unbewußten*.¹⁴] die Fußn. ist das modifizierte Ms 991 (mit am Kopf vermerkter Einschubstelle p 44 [...] *Unbewußten*); die Abweichungen s. u., Anhang – 377,32 *neuesten*] korr. aus *neusten* – 377,33 und 36 [und/] hds. Einfügungen Benjamins ? – 377,34 *Zug*] für {*Gegensinn*} – 377,37-41 von etwa *der* bis *Nachhut*] am Rand Doppelstrich von fr. Hd. – 377,40 *finden*,] konj. für *finden* – 378,7 *Stunde*] für {*Zeit*} – 378,7 *ist*.¹⁵] die Fußnotennummer vergaß Benjamin, auf der Ts-Seite 45 einzufügen; sie wurde gemäß Ms 992 nachgetragen; die Note selbst, die auf der Ts-Seite 45 a (s. Lesart zu 378,18-41 ¹⁵ bis *cella*) steht, ist das modifizierte Ms 992 (mit am Kopf vermerkter Einschubstelle p 45 [...] *ist*.), seinerseits der stärker modifizierte letzte Absatz von {13}, Erste Fassung (s. Bd. I, 456f.); die Abweichungen vom Ts s. u., Anhang – 378,10 *Standard*,] konj. für *Standard* – 378,16 *Effekte*,] konj. für *Effekte* – 378,18

bis 41 ¹⁵ bis *cella*] die ins Ts eingelegte Seite 45 a – 378,41 *Priester*] für {*Hohep*}riester – 379,1f. *Nachfrage*] korr. aus *Nachfragen* – 379,15 *Hervorbringungen*] korr. aus *Hervorbringung* – 379,29 und 61 *taktische* und *taktisches*] die Wörter wurden hier wie im folgenden nicht mehr (wie in Bd. 1) durch »taktile« und »taktil« usw. ersetzt; dazu s.o., 664 – 380,32-381,1 (ohne 380,35-39) von etwa *nach* bis *Versuch*] am Rand die schräg aufwärts geschriebene und unterstrichene Bemerkung »Notwendig[keit?]« von fr. Hd. – 380,34 und 381,1 *und* und *vom*] hds. Einfügungen Benjamins – 381,4 *Oder besser gesagt: taktisch*] die ersten drei Wörter unterstrichen, am Rand Strich und über *taktisch* die Bemerkung »(taktil)« von fr. Hd. – 381,5f. *gesammelten*] dahinter »?« und am Rand Strich von fr. Hd. – 381,15-19 von etwa *Denn* bis *bewältigt*] am Rand Schlangenlinie von fr. Hd. – 381,15 *Aufgaben*,] konj. für *Aufgaben* – 381,26 und 27f. *so [...]* *Kunst* und *sie tut*] unterstrichen und am Rand »?« von fr. Hd. – 381,32-35 von etwa *In* bis *hieß*] am Rand Schlangenlinie von fr. Hd. – 382,5f. *ohne die Eigentumsverhältnisse*] hds. Einfügung Benjamins – 382,6 *Beseitigung*] ausgestrichen und ersetzt durch »Veränderung« von fr. Hd. – 382,11 *folgerecht*] unterstrichen und am Rand »?« von fr. Hd. – 382,15f. von etwa *Alle* bis *Krieg*] am Rand Schlangenlinie von fr. Hd. – 382,16 *Punkt*] hds. Einfügung Benjamins – 382,35f. *Hunderttausenden*] konj. für *hunderttausenden* – 382,39 und 40 *Massenbewegungen* und *darstellen*] korr. aus *Massenbewegung*; *darstellt* blieb von Benjamin unkorrigiert, dafür wurde *darstellen* konj. – 383,10 *Der* bis *schön*] hds. Einfügung Benjamins – 383,30 und 31 (*und*)] hds. Einfügungen Benjamins? – 383,36 *den*] hds. Einfügung Benjamins – 383,36 *Geschossen*,] konj. für *Geschossen* – 383,39 ¹⁸] die Fußn. ist hds., mit leergelassener halber Zeile zwischen ¹ und *La Stampa Torino*, hinzugefügt.

Anhang

(Textabweichungen der ausgewechselten Seiten 15, 17, 29, 30, 32, 44 sowie der Blätter Ms 978-985, 987, 989-992 vom Text der ZwF)

357,12f. *Ausstellungswert*.³ *Die*] *Ausstellungswert*. Die alte S. 15 (am Kopf der Vermerk »ausgewechselt« von fr. Hd.) – 357,23 *Idealismus*] *Idealismus* nur irgend Ms 978 – 357,40f. *den* bis *die*] der Ms 978 – 357,42 *in* bis *Vorlesungen*] dort Ms 978 – 358,8 *Priester*] *Hohepriester* alte S. 15 – 358,14 *Inneren*] *Innern* alte S. 15 – 359,3-7f. *Prozeduren* bis *Betrachtenden*)] *Prozeduren, wie auch als Anweisungen zu solchen, wie auch endlich als Gegenstände einer Kontemplation, der man magische Wirkungen zuschrieb* alte S. 17 – 359,4 *selbst* und *Verrichtung*),] *selber* und *Verrichtung*) Ms 979 – 359,5 *vor*),] *vor*) Ms 979 – 359,11-37 *Diese* bis *vom*] *Diese Gesellschaft stellte den Gegenpol zu der heutigen dar, deren Technik die emanzipierteste ist. Diese emanzipierte Technik steht aber der heutigen Gesellschaft als eine zweite Natur gegenüber und zwar, wie Wirtschaftskrisen und Kriege beweisen, als*

eine nicht minder elementare wie die der Urgesellschaft gegebene es war. Dieser zweiten Natur gegenüber ist der Mensch, der sie zwar erfand aber schon längst nicht mehr oder noch nicht bemeistert, genau so auf einen Lehrgang angewiesen wie einst vor der ersten. Und wieder stellt sich in dessen Dienst die Kunst. Insbesondere aber tut das der alte S. 17 – 359,14 Unterschied bis an] Unterschied an Ms 980 – 359,16f. ersten Technik] ersten Ms 980 – 359,19f. erste bis um] erste (da haben wir Ms 980 – 359,22 sie hat es mit dem] da haben wir das Ms 980 – 359,22f. und bis zu tun] mit bis Versuchsanordnung Ms 980 – 359,26 Spiel.] danach kein Absatz in Ms 980 – 359,28f. wechselnden Grades] verschiedener Größe Ms 980 – 360,1-6 Der bis hat.⁴] Die technische Apparatur unserer Zeit, die für das Individuum eine zweite Natur ist, dem Kollektivum zu seiner ersten zu machen, ist die geschichtliche Aufgabe des Films. alte S. 17 (der Passus ist hier gesperrt) – 360,26 Voraussetzung] Voraussetzungen Ms 981 – 360,27 darstellt] realisiert hat Ms 981 – 360,28 die] auch die Ms 981 – 360,28 Innervationsversuchen] danach {, welches die Revolutionen sind,} Ms 981 – 360,30 an die Gesellschaft] fehlt in Ms 981 – 360,32 auf der anderen Seite] fehlt in Ms 981 – 360,34 in ihm] darin Ms 981 – 360,36 Worten,] Worten Ms 981 – 360,37 seinen Anspruch erhebt] seine Forderungen anmeldet Ms 981 – 360,38 ersten revolutionären] frühesten Ms 981 – 360,39 Individuums – Liebe und Tod –] Individuums: Liebe und Tod Ms 981 – 360,39 nach [...] drängen] auf [...] dringen Ms 981 – 366,26 gebunden.] danach {Sie teilt sich seinem durch die Apparatur reproduzierten Abbild so wenig mit wie seine Eigenschaft, einen Schatten zu werfen. (Der Schatten im Film ist das Abbild von dem Schatten des Originals, nicht aber der Schatten des Abbilds.) Ein Abbild der Aura dagegen existiert nicht.} Ms 982 – 366,28 kann bis die] wenn er zu seiner Frau spricht, ist nicht ablösbar von der, welche Ms 982 – 366,29 den bis spielt] diesen Schauspieler ist Ms 982 – 366,30 darin] ja darin Ms 982 – 366,34f. gerade bis Filmdarstellers] hier der Dramatiker Pirandello alte S. 29 – 367,13 zusammengestellt. Neben] zusammengestellt, deren Hier und Jetzt von alte S. 29 – 367,15-368,3 u.s.w. bis schweigen. So] u.s.w. bestimmt wird. So alte S. 29 – 367,15 u.s.w.] usw. Ms 983 – 367,23 unter anderem] u.a. Ms 984 – 367,23 durchführt] konsequent durchführte Ms 984 – 367,27 cf.] vgl Ms 984 – 367,29 und 37 anderen] andern Ms 984 – 367,36 kann.] fehlt in Ms 984 – 368,2 verteilen] verteilen Ms 983 – 368,5 gegebenenfalls wochenlang] unter Umständen Wochen alte S. 29 – 368,6f. Im bis konstruieren] Weit paradoxere Fälle sind möglich alte S. 29 – 368,15f. das solange] dessen Klima solange alte S. 30 – 368,16 Einzige] einzige alte S. 30 – 368,16 könne.¹⁰] könne. alte S. 30 – 368,17 auratischen] fehlt in Ms 985 – 368,19 bei] durch Ms 985 – 368,24 Lehre] für {Anschauung} Ms 985 – 368,40f. experimentierenden bis zweiten] Varianten der experimentierenden Ms 985 – 368,42 Begriffspaar] Begriffspaar: Ms 985 – 368,43 dem [...] Begriffspaar] den [...] Begriffen Ms 985 – 368,43 ist] erscheint Ms 985 – 368,43 es] auch

dies Ms 985 – 369,13 verlieren. bis Einsicht] verlieren und den Betrachtenden zu einer praktisch zu verwertenden Einsicht führen Ms 985 – 369,15 Der] Den Ms 985 – 369,15 sich im] ihr der Ms 985 – 369,18 hat bis abgetreten] ist das Scheinmoment ganz und gar zu Gunsten des Spielmomentes zurückgetreten Ms 985 – 369,20 unter dem] unterm Ms 985 – 369,28 der zweiten] einer sich vollendenden Ms 987 – 370,10 geförderte] geforderte alte S. 32 – 370,15 sucht.¹²] sucht. alte S. 32 – 370,20 auf,] auf Ms 989 – 370,41 proletarischen,] proletarischen Ms 989 – 370,43 besser] besser, Ms 989 – 370,43 ursprünglich] danach die Ms 989 – 370,44 einer kompakten] einer Ms 989 – 371,30 innezuwerden] bewußt zu werden Ms 989 – 371,33 diese] die Ms 989 – 371,33 noch bis Sinn] fehlt in Ms 989 – 371,34 der unverbindliche] ein unverbindlicher Ms 989 – 371,34 Stimmung wie er] Stimmung, wie sie Ms 989 – 371,35 ist,] sind, die Ms 989 – 371,36 Verhängnis geworden sind] Verderben wurden Ms 989 – 371,36 Gesetze] Verhältnisse Ms 989 – 371,41 vorhanden] für {gegeben} Ms 990 – 377,26 Unbewußten.¹⁴ Ihr] Unbewußten. Ihr alte S. 44 – 377,27 Excentrik] Exzentrik alte S. 44 – 377,28 ihren Gegensinn] auch ihren »Gegensinn« Ms 991 – 377,29 vom bis Tatbestände] von dem dialektischen Verhältnis Ms 991 – 377,29f. die bis Komik] das zwischen Grauen und Komik herrscht. Oft kann derselbe {Sachverhalt} Anblick grausig oder auch komisch wirken. (Klassisches Beispiel: der Totenkopf.) Gelächter Ms 991 – 377,30 es bis beieinander] jeder an Kindern erkennen kann, nah beisammen Ms 991 – 377,32 in bis Fall] fehlt in Ms 991 – 377,32 der [...] Filme] von den [...] Filmen Ms 991 – 377,33 und 36[/] in Ms 991 keine Klammern – 377,34 Zug] Gegensinn Ms 991 – 377,35 zeigt] zeigt in einem kritischen Augenblick Ms 991 – 377,36 Gebiet] Gebiete Ms 991 – 377,36 neuster] neuester Ms 991 – 377,37 älteren [...] die] ältern [...] angelegt. Es ist eine gewisse Ms 991 – 377,38 als Begleiterscheinung] mit Bonhomie als {komischer Sachlage} Begleiterscheinungen Ms 991 – 377,38 gemütlich] fehlt in Ms 991 – 377,41 undeutliche,] undeutliche Ms 991 – 378,34 anderen] andern Ms 992 – 378,37 Einrichtung] für {Installation} Ms 992 – 378,41 Priester in der cella] Hohepriester im Allerheiligsten Ms 992

NACHWEISE 354,9 Pforten«] den französ. Text s. Bd. 1, 1054, Nachweis zu 439,13-16 – 355,23 Welt«] s. a.a.O., Nachweis zu 440,33 – 357,39 und 358,39 ist.« und Prüfsteins«] die vollständigen Nachweise s. a.a.O., 483 – 360,21 festhielt] s. a.a.O., 1054, Nachweis zu 445,21 – 362,6 publique«] s. a.a.O., Nachweis zu 446,31 – 363,7 ausspricht.«] den französ. Text s. a.a.O., 447 und 1054, Nachweis zu 447,30-35 – 363,14 bewegen.«] den französ. Text s. a.a.O., 447f. und 1054f., Nachweis zu 447,35-448,5 – 363,19 l'or«] s. a.a.O., 1055, Nachweis zu 448,11 – 366,22 spielen.«] den französ. Text s. a.a.O., Nachweis zu 451,7-17 – 368,27 Hülle«] Selbstzitat, s. a.a.O., 195 (»Denn weder«, »in«) – 371,13-372,10 Jahrhunderte-

lang bis Gemeingut] s. den Passus Bd. 2, 687,39-688,34 – 377,7 *sich*] s. Bd. 1, 1055, Nachweis zu 462,6 – 382,25 *Manifest*] s. a.a.O., Nachweis zu 468,8 – 383,38 *mundus*] s. a.a.O., Nachweis zu 469,9

I, 431-508 DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT *Erste und Zweite* [recte: *Dritte*] *Fassung*

s. die Anmerkungen zur zweiten Fassung des Kunstwerkaufsatzes, 661 bis 690.

Unter den in der Pariser Nationalbibliothek 1981 wiederentdeckten Materialien Benjamins (s. 525 f.) befindet sich auch ein Typoskript der *Zweiten* [recte: *Dritten*] *Fassung des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*: es handelt sich hierbei um das Original zu dem Durchschlag im Benjamin-Archiv (Ts 598-657), der den Herausgebern als Druckvorlage diente (T¹; s. Bd. 1, 1056).

Zeitschrift
für
Sozialforschung

Herausgegeben im Auftrag des

INSTITUTS FÜR SOZIALFORSCHUNG

von Max Horkheimer

Jahrgang V 1936 Heft I

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN / PARIS

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée.

Par

Walter Benjamin.

I

Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la réplique fut pratiquée par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, la copie par les élèves dans l'exercice du métier, enfin le faux par des tiers avides de gain. Par rapport à ces procédés, la reproduction mécanisée de l'œuvre d'art représente quelque chose de nouveau ; technique qui s'élabore de manière intermittente à travers l'histoire, par poussées à de longs intervalles, mais avec une intensité croissante. Avec la gravure sur bois, le dessin fut pour la première fois mécaniquement reproductible — il le fut longtemps avant que l'écriture ne le devînt par l'imprimerie. Les formidables changements que l'imprimerie, reproduction mécanisée de l'écriture, a provoqués dans la littérature, sont suffisamment connus. Mais ces procédés ne représentent qu'une étape particulière, d'une portée sans doute considérable, du processus que nous analysons ici sur le plan de l'histoire universelle. La gravure sur bois du moyen âge, est suivie de l'estampe et de l'eau-forte, puis, au début du xix^e siècle, de la lithographie.

Avec la lithographie, la technique de reproduction atteint un plan essentiellement nouveau. Ce procédé beaucoup plus immédiat, qui distingue la réplique d'un dessin sur une pierre de son incision sur un bloc de bois ou sur une planche de cuivre, permet à l'art graphique d'écouler sur le marché ses productions, non seulement d'une manière massive comme jusques alors, mais aussi sous forme de créations toujours nouvelles. Grâce à la lithographie, le dessin fut à même d'accompagner illustrativement la vie quotidienne. Il se mit à aller de pair avec l'imprimé. Mais la lithographie en était encore à ses débuts, quand elle se vit dépassée, quelques dizaines d'années après son invention, par celle de la photographie. Pour

la première fois dans les procédés reproductifs de l'image, l'a main se trouvait libérée des obligations artistiques les plus importantes, qui désormais incombaient à l'œil seul. Et comme l'œil perçoit plus rapidement que ne peut dessiner la main, le procédé de la reproduction de l'image se trouva accéléré à tel point qu'il put aller de pair avec la parole. De même que la lithographie contenait virtuellement le journal illustré — ainsi la photographie, le film sonore. La reproduction mécanisée du son fut amorcée à la fin du siècle dernier. *Vers 1900, la reproduction mécanisée avait atteint un standard où non seulement elle commençait à faire des œuvres d'art du passé son objet et à transformer par là même leur action, mais encore atteignait à une situation autonome parmi les procédés artistiques. Pour l'étude de ce standard, rien n'est plus révélateur que la manière dont ses deux manifestations différentes — reproduction de l'œuvre d'art et art cinématographique — se répercutèrent sur l'art dans sa forme traditionnelle.*

II

A la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours défaut : son *hic et nunc*, son existence unique au lieu où elle se trouve. Sur cette existence unique, exclusivement, s'exerçait son histoire. Nous entendons par là autant les altérations qu'elle put subir dans sa structure physique, que les conditions toujours changeantes de propriété par lesquelles elle a pu passer. La trace des premières ne saurait être relevée que par des analyses chimiques qu'il est impossible d'opérer sur la reproduction ; les secondes sont l'objet d'une tradition dont la reconstitution doit prendre son point de départ au lieu même où se trouve l'original.

Le *hic et nunc* de l'original forme le contenu de la notion de l'authenticité, et sur cette dernière repose la représentation d'une tradition qui a transmis jusqu'à nos jours cet objet comme étant resté identique à lui-même. *Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée.* L'original, en regard de la reproduction manuelle, dont il faisait aisément apparaître le produit comme faux, conservait toute son autorité ; or, cette situation privilégiée change en regard de la reproduction mécanisée. Le motif en est double. Tout d'abord, la reproduction mécanisée s'affirme avec plus d'indépendance par rapport à l'original que la reproduction manuelle. Elle peut, par exemple en photographie, révéler des aspects de l'original accessibles non à l'œil nu, mais seulement à l'objectif réglable et libre de choisir

son champ et qui, à l'aide de certains procédés tels que l'agrandissement, capte des images qui échappent à l'optique naturelle. En second lieu, la reproduction mécanisée assure à l'original l'ubiquité dont il est naturellement privé. Avant tout, elle lui permet de venir s'offrir à la perception soit sous forme de photographie, soit sous forme de disque. La cathédrale quitte son emplacement pour entrer dans le studio d'un amateur ; le chœur exécuté en plein air ou dans une salle d'audition, retentit dans une chambre.

Ces circonstances nouvelles peuvent laisser intact le contenu d'une œuvre d'art — toujours est-il qu'elles déprécient son *hic et hunc*. S'il est vrai que cela ne vaut pas exclusivement pour l'œuvre d'art, mais aussi pour un paysage qu'un film déroule devant le spectateur, ce processus atteint l'objet d'art — en cela bien plus vulnérable que l'objet de la nature — en son centre même : son authenticité. L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui l'autorité de la chose et son poids traditionnel.

On pourrait réunir tous ces indices dans la notion d'*aura* et dire : ce qui, dans l'œuvre d'art, à l'époque de la reproduction mécanisée, dépérit, c'est son *aura*. Processus symptomatique dont la signification dépasse de beaucoup le domaine de l'art. *La technique de reproduction — telle pourrait être la formule générale — détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite.* Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuels de l'humanité. Ces deux procès sont en étroit rapport avec les mouvements de masse contemporains. Leur agent le plus puissant est le film. Sa signification sociale, même considérée dans sa fonction la plus positive, ne se conçoit pas sans cette fonction destructive, cathartique : la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel. Ce phénomène est particulièrement tangible dans les grands films historiques. Il intègre à son domaine des régions toujours nouvelles. Et si Abel Gance, en 1927, s'écrie avec enthousiasme : „Shakespeare, Rembrandt, Beethoven

feront du cinéma... Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, tous les fondateurs de religions et toutes les religions elles-mêmes... attendent leur résurrection lumineuse, et les héros se bousculent à nos portes pour entrer¹⁾, il convie sans s'en douter à une vaste liquidation.

III

A de grands intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines. La façon dont le mode de perception s'élabore (le médium dans lequel elle s'accomplit) n'est pas seulement déterminée par la nature humaine, mais par les circonstances historiques. L'époque de l'invasion des Barbares, durant laquelle naquirent l'industrie artistique du Bas-Empire et la Genèse de Vienne, ne connaissait pas seulement un art autre que celui de l'antiquité, mais aussi une perception autre. Les savants de l'école Viennoise, Riegl et Wickhoff, qui réhabilitèrent cet art longtemps déconsidéré sous l'influence des théories classicistes, ont les premiers eu l'idée d'en tirer des conclusions quant au mode de perception particulier à l'époque où cet art était en honneur. Quelle qu'ait été la portée de leur pénétration, elle se trouvait limitée par le fait que ces savants se contentaient de relever les caractéristiques formelles de ce mode de perception. Ils n'ont pas essayé — et peut-être ne pouvaient espérer — de montrer les bouleversements sociaux que révélaient les métamorphoses de la perception. De nos jours, les conditions d'une recherche correspondante sont plus favorables et, si les transformations dans le médium de la perception contemporaine peuvent se comprendre comme la déchéance de l'aura, il est possible d'en indiquer les causes sociales.

Qu'est-ce en somme que l'aura ? Une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre — cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette branche. Cette expérience nous permettra de comprendre la détermination sociale de l'actuelle déchéance de l'aura. Cette déchéance est due à deux circonstances, en rapport toutes deux avec la prise de conscience accentuée des masses et l'intensité croissante de leurs mouvements. Car : *la masse reven-*

¹⁾ Abel Gance : *Le Temps de l'image est venu* (L'art cinématographique II, Paris 1927, p. 94-96).

dique que le monde lui soit rendu plus „accessible“ avec autant de passion qu'elle prétend à déprécier l'unicité de tout phénomène en accueillant sa reproduction multiple. De jour en jour, le besoin s'affirme plus irrésistible de prendre possession immédiate de l'objet dans l'image, bien plus, dans sa reproduction. Aussi, telle que les journaux illustrés et les actualités filmées la tiennent à disposition se distingue-t-elle inmanquablement de l'image d'art. Dans cette dernière, l'unicité et la durée sont aussi étroitement confondues que la fugacité et la reproductibilité dans le cliché. Sortir de son halo l'objet en détruisant son aura, c'est la marque d'une perception dont „le sens du semblable dans le monde“ se voit intensifié à tel point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique. Ainsi se manifeste dans le domaine de la réceptivité ce qui déjà, dans le domaine de la théorie, fait l'importance toujours croissante de la statistique. L'action des masses sur la réalité et de la réalité sur les masses représente un processus d'une portée illimitée, tant pour la pensée que pour la réceptivité.

IV

L'unicité de l'œuvre d'art ne fait qu'un avec son intégration dans la tradition. Par ailleurs, cette tradition elle-même est sans doute quelque chose de fort vivant, d'extraordinairement changeant en soi. Une antique statue de Vénus était autrement située, par rapport à la tradition, chez les Grecs qui en faisaient l'objet d'un culte, que chez les clercs du moyen âge qui voyaient en elle une idole malfaisante. Mais aux premiers comme aux seconds elle apparaissait dans tout son caractère d'unicité, en un mot dans son aura. La forme originelle d'intégration de l'œuvre d'art dans la tradition se réalisait dans le culte. Nous savons que les œuvres d'art les plus anciennes s'élaborèrent au service d'un rituel d'abord magique, puis religieux. Or, il est de la plus haute signification que le mode d'existence de l'œuvre d'art déterminé par l'aura ne se sépare jamais absolument de sa fonction rituelle. En d'autres termes : *la valeur unique de l'œuvre d'art „authentique“ a sa base dans le rituel*. Ce fond rituel, si reculé soit-il, transparaît encore dans les formes les plus profanes du culte de la beauté. Ce culte, qui se développe au cours de la Renaissance, reste en honneur pendant trois siècles — au bout desquels le premier ébranlement sérieux qu'il subit décèle ce fond. Lorsqu'à l'avènement du premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire, la photographie (simultanément avec la montée du socialisme), l'art éprouve l'approche de la crise, devenue évidente un siècle plus tard, il réagit par la doctrine de l'art pour l'art, qui n'est qu'une théologie de l'art. C'est d'elle qu'est ulté-

rieurement issue une théologie négative sous forme de l'idée de l'art pur, qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute détermination par n'importe quel sujet concret. (En poésie, Mallarmé fut le premier à atteindre cette position.)

Il est indispensable de tenir compte de ces circonstances historiques dans une analyse ayant pour objet l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Car elles annoncent cette vérité décisive : la reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel. Dans une mesure toujours accrue, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art destinée à la reproductibilité.¹⁾ Un cliché photographique, par exemple, permet le tirage de quantité d'épreuves : en demander l'épreuve authentique serait absurde. *Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction sociale de l'art se trouve renversé. A son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pratique autre : la politique.*

V

Il serait possible de représenter l'histoire de l'art comme l'opposition de deux pôles de l'œuvre d'art même, et de retracer la courbe de son évolution en suivant les déplacements du centre de gravité d'un pôle à l'autre. Ces deux pôles sont sa valeur rituelle et

¹⁾ Pour les films, la reproductibilité ne dépend pas, comme pour les créations littéraires et picturales, d'une condition extérieure à leur diffusion massive. La reproductibilité mécanisée des films est inhérente à la technique même de leur production. Cette technique, non seulement permet la diffusion massive de la manière la plus immédiate, mais la détermine bien plutôt. Elle la détermine du fait même que la production d'un film exige de tels frais que l'individu, s'il peut encore se payer un tableau, ne pourra jamais s'offrir un film. En 1927, on a pu établir que, pour couvrir tous ses frais, un grand film devait disposer d'un public de neuf millions de spectateurs. Il est vrai que la création du film sonore a d'abord amené un recul de la diffusion internationale — son public s'arrêtant à la frontière des langues. Cela coïncida avec la revendication d'intérêts nationaux par les régimes autoritaires. Aussi est-il plus important d'insister sur ce rapport évident avec les pratiques des régimes autoritaires, que sur les restrictions résultant de la langue mais bientôt levées par la synchronisation. La simultanéité des deux phénomènes procède de la crise économique. Les mêmes troubles qui, sur le plan général, ont abouti à la tentative de maintenir par la force les conditions de propriété, ont déterminé les capitaux des producteurs à hâter l'élaboration du film sonore. L'avènement de ce dernier amena une détente, passagère, non seulement parce que le film sonore se créa un nouveau public, mais parce qu'il rendit de nouveaux capitaux de l'industrie électrique solidaires des capitaux de production cinématographique. Ainsi, considéré de l'extérieur, le film sonore a favorisé les intérêts nationaux, mais, vu de l'intérieur, il a contribué à internationaliser la production du film encore davantage que ses conditions antérieures de production.

sa valeur d'exposition. La production artistique commence par des images au service de la magie. Leur importance tient au fait même d'exister, non au fait d'être vues. L'élan que l'homme de l'âge de la pierre dessine sur les murs de sa grotte est un instrument de magie, qu'il n'expose que par hasard à la vue d'autrui; l'important serait tout au plus que les esprits voient cette image. La valeur rituelle exige presque que l'œuvre d'art demeure cachée : certaines statues de dieux ne sont accessibles qu'au prêtre, certaines images de la Vierge restent voilées durant presque toute l'année, certaines sculptures des cathédrales gothiques sont invisibles au spectateur au niveau du sol. *Avec l'émancipation des différents procédés d'art du sein du rituel se multiplient pour l'œuvre d'art les occasions de s'exposer.* Un buste, que l'on peut envoyer à tel ou tel endroit, est plus susceptible d'être exposé qu'une statue de dieu qui a sa place fixée dans l'enceinte du temple. Le tableau surpasse à cet égard la mosaïque ou la fresque qui le précèdent.

Avec les différentes méthodes de reproduction de l'œuvre d'art, son caractère *d'exposabilité* s'est accru dans de telles proportions que le déplacement quantitatif entre les deux pôles se renverse, comme aux âges préhistoriques, en transformation qualitative de son essence. De même qu'aux âges préhistoriques, l'œuvre d'art, par le poids absolu de sa valeur rituelle, fut en premier lieu un instrument de magie dont on n'admit que plus tard le caractère artistique, de même de nos jours, par le poids absolu de sa valeur d'exposition, elle devient une création à fonctions entièrement nouvelles — parmi lesquelles la fonction pour nous la plus familière, la fonction artistique, se distingue en ce qu'elle sera sans doute reconnue plus tard accessoire. Du moins est-il patent que le film fournit les éléments les plus probants à pareil pronostic. Il est en outre certain que la portée historique de cette transformation des fonctions de l'art, manifestement déjà fort avancée dans le film, permet la confrontation avec la préhistoire de manière non seulement méthodologique mais matérielle.

VI

L'art de la préhistoire met ses notations plastiques au service de certaines pratiques, les pratiques magiques — qu'il s'agisse de tailler la figure d'un ancêtre (cet acte étant en soi-même magique); d'indiquer le mode d'exécution de ces pratiques (la statue étant dans une attitude rituelle); ou enfin, de fournir un objet de contemplation magique (la contemplation de la statue

renforçant la puissance du contemplateur). Pareilles notations s'effectuaient selon les exigences d'une société à technique encore confondue avec le rituel. Technique naturellement arriérée en comparaison de la technique mécanique. Mais ce qui importe à la considération dialectique, ce n'est pas l'infériorité mécanique de cette technique, mais sa différence de tendance d'avec la nôtre — la première engageant l'homme autant que possible, la seconde le moins possible. L'exploit de la première, si l'on ose dire, est le sacrifice humain, celui de la seconde s'annoncerait dans l'avion sans pilote dirigé à distance par ondes hertziennes. *Une fois pour toutes* — ce fut la devise de la première technique (soit la faute irréparable, soit le sacrifice de la vie éternellement exemplaire). *Une fois n'est rien* — c'est la devise de la seconde technique (dont l'objet est de reprendre, en les variant inlassablement, ses expériences). L'origine de la seconde technique doit être cherchée dans le moment où, guidé par une ruse inconsciente, l'homme s'apprêta pour la première fois à se distancer de la nature. En d'autres termes : la seconde technique naquit dans le jeu.

Le sérieux et le jeu, la rigueur et la désinvolture se mêlent intimement dans l'œuvre d'art, encore qu'à différents degrés. Ceci implique que l'art est solidaire de la première comme de la seconde technique. Sans doute les termes : *domination des forces naturelles* n'expriment-ils le but de la technique moderne que de façon fort discutable ; ils appartiennent encore au langage de la première technique. Celle-ci visait réellement à un asservissement de la nature — la seconde bien plus à une harmonie de la nature et de l'humanité. La fonction sociale décisive de l'art actuel consiste en l'initiation de l'humanité à ce jeu „harmonien“. Cela vaut surtout pour le film. *Le film sert à exercer l'homme à l'aperception et à la réaction déterminées par la pratique d'un équipement technique dont le rôle dans sa vie ne cesse de croître en importance.* Ce rôle lui enseignera que son asservissement momentané à cet outillage ne fera place à l'affranchissement par ce même outillage que lorsque la structure économique de l'humanité se sera adaptée aux nouvelles forces productives mises en mouvement par la seconde technique.¹⁾

¹⁾ Le but même des révolutions est d'accélérer cette adaptation. Les révolutions sont les innervations de l'élément collectif ou, plus exactement, les tentatives d'innervation de la collectivité qui pour la première fois trouve ses organes dans la seconde technique. Cette technique constitue un système qui exige que les forces sociales élémentaires soient subjuguées pour que puisse s'établir un jeu „harmonien“ entre les forces naturelles et l'homme. Et de même qu'un enfant qui apprend à saisir tend la main vers la lune comme vers une balle à sa portée — l'humanité, dans ses tentatives d'innervation, envisage, à côté des buts accessibles, d'autres qui ne sont d'abord

VII

Dans la photographie, la valeur d'exposition commence à rejouer sur toute la ligne la valeur rituelle. Mais celle-ci ne cède pas le terrain sans résister. Elle se retire dans un ultime retranchement : la face humaine. Ce n'est point par hasard que le portrait se trouve être l'objet principal de la première photographie. Le culte du souvenir des êtres aimés, absents ou défunts, offre au sens rituel de l'œuvre d'art un dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage humain, sur d'anciennes photographies, l'aura semble jeter un dernier éclat. C'est ce qui fait leur incomparable beauté, toute chargée de mélancolie. Mais sitôt que la figure humaine tend à disparaître de la photographie, la valeur d'exposition s'y affirme comme supérieure à la valeur rituelle. Le fait d'avoir situé ce processus dans les rues de Paris 1900, en les photographiant désertes, constitue toute l'importance des clichés d'Atget. Avec raison, on a dit qu'il les photographiait comme le lieu d'un crime. Le lieu du crime est désert. On le photographie pour y relever des indices. Dans le procès de l'histoire, les photographies d'Atget prennent la valeur de pièces à conviction. C'est ce qui leur donne une signification politique cachée. Les premières, elles exigent une compréhension dans un sens déterminé. Elles ne se prêtent plus à un regard détaché. Elles inquiètent celui qui les contemple : il sent que pour les pénétrer, il lui faut certains chemins ; il a déjà suivi pareils chemins dans les journaux illustrés. De vrais ou de faux — n'importe. Ce n'est que dans ces illustrés que les légendes sont devenues obligatoires. Et il est clair qu'elles ont un tout autre caractère que les titres de tableaux. Les directives que donnent à l'amateur d'images les légendes bientôt se feront plus précises et plus impératives dans le film, où l'interprétation de chaque image est déterminée par la succession de toutes les précédentes.

qu'utopiques. Car ce n'est pas seulement la seconde technique qui, dans les révolutions, annonce les revendications qu'elle adressera à la société. C'est précisément parce que cette technique ne vise qu'à libérer davantage l'homme de ses corvées que l'individu voit tout d'un coup son champ d'action s'étendre, incommensurable. Dans ce champ, il ne sait encore s'orienter. Mais il y affirme déjà ses revendications. Car plus l'élément collectif s'approprie sa seconde technique, plus l'individu éprouve combien limité, sous l'emprise de la première technique, avait été le domaine de ses possibilités. Bref, c'est l'individu particulier, émancipé par la liquidation de la première technique, qui revendique ses droits. Or, la seconde technique est à peine assurée de ses premières acquisitions révolutionnaires, que déjà les instances vitales de l'individu, réprimées du fait de la première technique — l'amour et la mort — aspirent à s'imposer avec une nouvelle vigueur. L'œuvre de Fourier constitue l'un des plus importants documents historiques de cette revendication.

VIII

Les Grecs ne connaissaient que deux procédés de reproduction mécanisée de l'œuvre d'art : le moulage et la frappe. Les bronzes, les terracottes et les médailles étaient les seules œuvres d'art qu'ils pussent produire en série. Tout le reste restait unique et techniquement irréproductible. Aussi ces œuvres devaient-elles être faites pour l'éternité. *Les Grecs se voyaient contraints, de par la situation même de leur technique, de créer un art de „valeurs éternelles“*. C'est à cette circonstance qu'est due leur position exclusive dans l'histoire de l'art, qui devait servir aux générations suivantes de point de repère. Nul doute que la nôtre ne soit aux antipodes des Grecs. Jamais auparavant les œuvres d'art ne furent à un tel degré mécaniquement reproductibles. Le film offre l'exemple d'une forme d'art dont le caractère est pour la première fois intégralement déterminé par sa reproductibilité. Il serait oiseux de comparer les particularités de cette forme à celles de l'art grec. Sur un point cependant, cette comparaison est instructive. Par le film est devenue décisive une qualité que les Grecs n'eussent sans doute admise qu'en dernier lieu ou comme la plus négligeable de l'art : la perfectibilité de l'œuvre d'art. Un film achevé n'est rien moins qu'une création d'un seul jet ; il se compose d'une succession d'images parmi lesquelles le monteur fait son choix — images qui de la première à la dernière prise de vue avaient été à volonté retouchables. Pour monter son *Opinion Publique*, film de 3.000 mètres, Chaplin en tourne 125.000. *Le film est donc l'œuvre d'art la plus perfectible, et cette perfectibilité procède directement de son renoncement radical à toute „valeur d'éternité“*. Ce qui ressort de la contre-épreuve : les Grecs, dont l'art était astreint à la production de „valeurs éternelles“, avaient placé au sommet de la hiérarchie des arts la forme d'art la moins susceptible de perfectibilité, la sculpture, dont les productions sont littéralement tout d'une pièce. La décadence de la sculpture à l'époque des œuvres d'art montables apparaît comme inévitable.

IX

La dispute qui s'ouvrit, au cours du XIX^e siècle, entre la peinture et la photographie, quant à la valeur artistique de leurs productions respectives, apparaît de nos jours confuse et dépassée. Cela n'en diminue du reste nullement la portée, et pourrait au contraire la souligner. En fait, cette querelle était le symptôme d'un bouleversement historique de portée universelle dont ni l'une ni l'autre des deux rivales ne jugeaient toute la portée. L'ère de la reproductibilité mécanisée séparant l'art de son fondement rituel, l'apparence de

son autonomie s'évanouit à jamais. Cependant le changement des fonctions de l'art qui en résultait dépassait les limites des perspectives du siècle. Et même, la signification en échappait encore au *xx^e* siècle — qui vit la naissance du film.

Si l'on s'était auparavant dépensé en vaines subtilités pour résoudre ce problème : la photographie est-elle ou n'est-elle pas un art ? — sans s'être préalablement demandé si l'invention même de la photographie n'avait pas, du tout au tout, renversé le caractère fondamental de l'art — les théoriciens du cinéma à leur tour s'attaquèrent à cette question prématurée. Or, les difficultés que la photographie avait suscitées à l'esthétique traditionnelle n'étaient que jeux d'enfant au regard de celles que lui préparait le film. D'où l'aveuglement obstiné qui caractérise les premières théories cinématographiques. C'est ainsi qu'Abel Gance, par exemple, prétend : „Nous voilà, par un prodigieux retour en arrière, revenus sur le plan d'expression des Égyptiens... Le langage des images n'est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles. Il n'y a pas encore assez de respect, de *culte* pour ce qu'elles expriment.“ ¹⁾ Séverin-Mars écrit : „Quel art eut un rêve plus hautain, plus poétique à la fois et plus réel. Considéré ainsi, le cinématographe deviendrait un moyen d'expression tout à fait exceptionnel, et dans son atmosphère ne devraient se mouvoir que des personnages de la pensée la plus supérieure aux moments les plus parfaits et les plus mystérieux de leur course.“ ²⁾ Alexandre Arnoux de son côté achevant une fantaisie sur le film muet, va même jusqu'à demander : „En somme, tous les termes hasardeux que nous venons d'employer ne définissent-ils pas la prière ?“ ³⁾ Il est significatif de constater combien leur désir de classer le cinéma parmi les arts, pousse ces théoriciens à faire entrer brutalement dans le film des éléments rituels. Et pourtant, à l'époque de ces spéculations, des œuvres telles que *l'Opinion publique* et *la Ruée vers l'or* se projetaient sur tous les écrans. Ce qui n'empêche pas Gance de se servir de la comparaison des hiéroglyphes, ni Séverin-Mars de parler du film comme des peintures de Fra Angelico. Il est caractéristique qu'aujourd'hui encore des auteurs conservateurs cherchent l'importance du film, sinon dans le sacré, du moins dans le surnaturel. Commentant la réalisation du *Songe d'une nuit d'été*, par Reinhardt, Werfel constate que c'est sans aucun doute la stérile copie du monde extérieur avec ses rues, ses

¹⁾ Abel Gance, l. c. p. 100-101.

²⁾ Séverin-Mars, cité par Abel Gance, l. c., p. 100.

³⁾ Alexandre Arnoux : Cinéma, Paris 1929, p. 28.

intérieurs, ses gares, ses restaurants, ses autos et ses plages qui a jusqu'à présent entravé l'essor du film vers le domaine de l'art. „ Le film n'a pas encore saisi son vrai sens, ses véritables possibilités... Celles-ci consistent dans sa faculté spécifique d'exprimer par des moyens naturels et avec une incomparable force de persuasion tout ce qui est féérique, merveilleux et surnaturel. “ ¹⁾

X

Photographier un tableau est un mode de reproduction ; photographier un événement fictif dans un studio en est un autre. Dans le premier cas, la chose reproduite est une œuvre d'art, sa reproduction ne l'est point. Car l'acte du photographe réglant l'objectif ne crée pas davantage une œuvre d'art que celui du chef d'orchestre dirigeant une symphonie. Ces actes représentent tout au plus des performances artistiques. Il en va autrement de la prise de vue au studio. Ici la chose reproduite n'est déjà plus œuvre d'art, et la reproduction l'est tout aussi peu que dans le premier cas. L'œuvre d'art proprement dite ne s'élabore qu'au fur et à mesure que s'effectue le découpage. Découpage dont chaque partie intégrante est la reproduction d'une scène qui n'est œuvre d'art ni par elle-même, ni par la photographie. Que sont donc ces événements reproduits dans le film, s'il est clair que ce ne sont point des œuvres d'art ?

La réponse devra tenir compte du travail particulier de l'interprète de film. Il se distingue de l'acteur de théâtre en ceci que son jeu qui sert de base à la reproduction, s'effectue, non devant un public fortuit, mais devant un comité de spécialistes qui, en qualité de directeur de production, metteur en scène, opérateur, ingénieur du son ou de l'éclairage etc., peuvent à tout instant intervenir personnellement dans son jeu. Il s'agit ici d'un indice social de grande importance. L'intervention d'un comité de spécialistes dans une performance donnée est caractéristique du travail sportif et, en général, de l'exécution d'un test. Pareille intervention détermine en fait tout le processus de la production du film. On sait que pour de nombreux passages de la bande, on tourne des variantes. Par exemple, un cri peut donner lieu à divers enregistrements. Le monteur procède alors à une sélection — établissant ainsi une sorte de record. Un événement fictif tourné dans un studio se

¹⁾ Franz Werfel : Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. Neues Wiener Journal, cité par Lu, 15 novembre 1935.

distingue donc de l'événement réel correspondant comme se distinguerait la projection d'un disque sur une piste, dans un concours sportif, de la projection du même disque au même endroit, sur la même trajectoire, si cela avait lieu pour tuer un homme. Le premier acte serait l'exécution d'un test, mais non le second.

Il est vrai que l'épreuve de test soutenue par un interprète de l'écran est d'un ordre tout à fait unique. En quoi consiste-t-elle ? A dépasser certaine limite qui restreint étroitement la valeur sociale d'épreuves de test. Nous rappellerons qu'il ne s'agit point ici d'épreuve sportive, mais uniquement d'épreuves de tests mécanisés. Le sportman ne connaît pour ainsi dire que les tests naturels. Il se mesure aux épreuves que la nature lui fixe, non à celles d'un appareil quelconque — à quelques exceptions près, tel Nurmi qui, dit-on, „courait contre la montre“. Entre temps, le processus du travail, surtout depuis sa normalisation par le système de la chaîne, soumet tous les jours d'innombrables ouvriers à d'innombrables épreuves de tests mécanisés. Ces épreuves s'établissent automatiquement : est éliminé qui ne peut les soutenir. Par ailleurs, ces épreuves sont ouvertement pratiquées par les instituts d'orientation professionnelle.

Or, ces épreuves présentent un inconvénient considérable : à la différence des épreuves sportives, elles ne se prêtent pas à l'exposition dans la mesure désirable. C'est là, justement qu'intervient le film. *Le film rend l'exécution d'un test susceptible d'être exposée en faisant de cette exposabilité même un test.* Car l'interprète de l'écran ne joue pas devant un public, mais devant un appareil enregistreur. Le directeur de prise de vue, pourrait-on dire, occupe exactement la même place que le contrôleur du test lors de l'examen d'aptitude professionnelle. Jouer sous les feux des sunlights tout en satisfaisant aux exigences du microphone, c'est là une performance de premier ordre. S'en acquitter, c'est pour l'acteur garder toute son humanité devant les appareils enregistreurs. Pareille performance présente un immense intérêt. Car c'est sous le contrôle d'appareils que le plus grand nombre des habitants des villes, dans les comptoirs comme dans les fabriques, doivent durant la journée de travail abdiquer leur humanité. Le soir venu, ces mêmes masses remplissent les salles de cinéma pour assister à la revanche que prend pour elles l'interprète de l'écran, non seulement en affirmant son humanité (ou ce qui en tient lieu) face à l'appareil, mais en mettant ce dernier au service de son propre triomphe.

XI

Pour le film, il importe bien moins que l'interprète représente quelqu'un d'autre aux yeux du public que lui-même devant l'appareil. L'un des premiers à sentir cette métamorphose que l'épreuve de test fait subir à l'interprète fut Pirandello. Les remarques qu'il fait à ce sujet dans son roman *On tourne*, encore qu'elles fassent uniquement ressortir l'aspect négatif de la question, et que Pirandello ne parle que du film muet, gardent toute leur valeur. Car le film sonore n'y a rien changé d'essentiel. La chose décisive est qu'il s'agit de jouer devant un appareil dans le premier cas, devant deux dans le second. „Les acteurs de cinéma, écrit Pirandello, se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes. Ils remarquent confusément, avec une sensation de dépit, d'indéfinissable vide et même de faillite, que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence... La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres, et eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle.“¹⁾

Le fait pourrait aussi se caractériser comme suit : pour la première fois — et c'est là l'œuvre du film — l'homme se trouve mis en demeure de vivre et d'agir totalement de sa propre personne, tout en renonçant du même coup à son aura. Car l'aura dépend de son *hic et nunc*. Il n'en existe nulle reproduction, nulle réplique. L'aura qui, sur la scène, émane de Macbeth, le public l'éprouve nécessairement comme celui de l'acteur jouant ce rôle. La singularité de la prise de vue au studio tient à ce que l'appareil se substitue au public. Avec le public disparaît l'aura qui environne l'interprète et avec celui de l'interprète l'aura de son personnage.

Rien d'étonnant à ce qu'un dramaturge tel que Pirandello, en caractérisant l'interprète de l'écran, touche involontairement au fond même de la crise dont nous voyons le théâtre atteint. A l'œuvre exclusivement conçue pour la technique de reproduction — telle que le film — ne saurait en effet s'opposer rien de plus décisif que l'œuvre scénique. Toute considération plus approfondie le confirme. Les observateurs spécialisés ont depuis longtemps

¹⁾ Luigi Pirandello : *On tourne*, cité par Léon Pierre-Quint : *Signification du cinéma* (L'art cinématographique, II, Paris 1927, p. 14-15).

reconnu que c'est „presque toujours en *jouant* le moins possible que l'on obtient les plus puissants effets cinégraphiques...". Dès 1932, Arnheim considère „comme dernier progrès du film de n'y tenir l'acteur que pour un accessoire choisi en raison de ses caractéristiques... et que l'on intercale au bon endroit.“¹⁾ A cela se rattache étroitement autre chose. *L'acteur de scène s'identifie au caractère de son rôle. L'interprète d'écran n'en a pas toujours la possibilité.* Sa création n'est nullement tout d'une pièce ; elle se compose de nombreuses créations distinctes. A part certaines circonstances fortuites telles que la location du studio, le choix et la mobilisation des partenaires, la confection des décors et autres accessoires, ce sont d'élémentaires nécessités de machinerie qui décomposent le jeu de l'acteur en une série de créations montables. Il s'agit avant tout de l'éclairage dont l'installation oblige à filmer un événement qui, sur l'écran, se déroulera en une scène rapide et unique, en une suite de prises de vues distinctes qui peuvent parfois se prolonger des heures durant au studio. Sans même parler de truquages plus frappants. Si un saut, du haut d'une fenêtre à l'écran, peut fort bien s'effectuer au studio du haut d'un échafaudage, la scène de la fuite qui succède au saut ne se tournera, au besoin, que plusieurs semaines plus tard au cours des prises d'extérieurs. Au reste, l'on reconstitue aisément des cas encore plus paradoxaux. Admettons que l'interprète doive sursauter après des coups frappés à une porte. Ce sursaut n'est-il pas réalisé à souhait, le metteur en scène peut recourir à quelque expédient : profiter d'une présence occasionnelle de l'interprète au studio pour faire éclater un coup de feu. L'effroi vécu, spontané de l'interprète, enregistré à son insu, pourra s'intercaler dans la bande. Rien ne montre avec tant de plasticité que l'art s'est échappé du domaine de la „belle apparence“, qui longtemps passa pour le seul où il pût prospérer.

XII

Dans la représentation de l'image de l'homme par l'appareil, l'aliénation de l'homme par lui-même trouve une utilisation hautement productive. On en mesurera toute l'étendue au fait que le sentiment d'étrangeté de l'interprète devant l'objectif, décrit par Pirandello, est de même origine que le sentiment d'étrangeté de l'homme devant son image dans le miroir — sentiment que les Romantiques aimaient à pénétrer. Or, désormais cette image réfléchie de l'homme devient séparable de lui, transportable — et où ?

¹⁾ Rudolf Arnheim : *Der Film als Kunst*. Berlin 1932, p. 176-177.

Devant la masse. Évidemment, l'interprète de l'écran ne cesse pas un instant d'en avoir conscience. Durant qu'il se tient devant l'objectif, il sait qu'il aura à faire en dernière instance à la masse des spectateurs. Ce marché que constitue la masse, où il viendra offrir non seulement sa puissance de travail, mais encore son physique, il lui est aussi impossible de se le représenter que pour un article d'usine. Cette circonstance ne contribuerait-elle pas, comme l'a remarqué Pirandello, à cette oppression, à cette angoisse nouvelle qui l'étreint devant l'objectif ? A cette nouvelle angoisse correspond, comme de juste, un triomphe nouveau : celui de la star. Favorisé par le capital du film, le culte de la vedette conserve ce charme de la personnalité qui depuis longtemps n'est que le faux rayonnement de son essence mercantile. Ce culte trouve son complément dans le culte du public, culte qui favorise la mentalité corrompue de masse que les régimes autoritaires cherchent à substituer à sa conscience de classe. Si tout se conformait au capital cinématographique, le processus s'arrêterait à l'aliénation de soi-même, chez l'artiste de l'écran comme chez les spectateurs. Mais la technique du film prévient cet arrêt : elle prépare le renversement dialectique.

XIII

Il appartient à la technique du film comme à celle du sport que tout homme assiste plus ou moins en connaisseur à leurs exhibitions. Pour s'en rendre compte, il suffit d'entendre un groupe de jeunes porteurs de journaux appuyés sur leurs bicyclettes, commenter les résultats de quelque course cycliste ; en ce qui concerne le film, les actualités prouvent assez nettement qu'un chacun peut se trouver filmé. Mais la question n'est pas là. *Chaque homme aujourd'hui a le droit d'être filmé.* Ce droit, la situation historique de la vie littéraire actuelle permettrait de le comprendre.

Durant des siècles, les conditions déterminantes de la vie littéraire affrontaient un petit nombre d'écrivains à des milliers de lecteurs. La fin du siècle dernier vit se produire un changement. Avec l'extension croissante de la presse, qui ne cessait de mettre de nouveaux organes politiques, religieux, scientifiques, professionnels et locaux à la disposition des lecteurs, un nombre toujours plus grand de ceux-ci se trouvèrent engagés occasionnellement dans la littérature. Cela débuta avec les „Boîtes aux lettres“ que la presse quotidienne ouvrit à ses lecteurs — si bien que, de nos jours, il n'y a guère de travailleur européen qui ne se trouve à même de publier quelque part ses observations personnelles sur le travail

sous forme de reportage ou n'importe quoi de cet ordre. La différence entre auteur et public tend ainsi à perdre son caractère fondamental. Elle n'est plus que fonctionnelle, elle peut varier d'un cas à l'autre. Le lecteur est à tout moment prêt à passer écrivain. En qualité de spécialiste qu'il a dû tant bien que mal devenir dans un processus de travail différencié à l'extrême — et le fût-il d'un infime emploi — il peut à tout moment acquérir la qualité d'auteur. Le travail lui-même prend la parole. Et sa représentation par le mot fait partie intégrante du pouvoir nécessaire à son exécution. Les compétences littéraires ne se fondent plus sur une formation spécialisée, mais sur une polytechnique — et deviennent par là bien commun.

Tout cela vaut également pour le film, où les décalages qui avaient mis des siècles à se produire dans la vie littéraire se sont effectués au cours d'une dizaine d'années. Car dans la pratique cinématographique — et surtout dans la pratique russe — ce décalage s'est en partie déjà réalisé. Un certain nombre d'interprètes des films soviétiques ne sont point des acteurs au sens occidental du mot, mais des hommes jouant leur propre rôle — tout d'abord leur rôle dans le processus du travail. En Europe Occidentale, l'exploitation du film par le capital cinématographique interdit à l'homme de faire valoir son droit à se montrer dans ce rôle. Au reste, le chômage l'interdit également, qui exclut de grandes masses de la production dans le processus de laquelle il trouveraient surtout un droit à se voir reproduites. Dans ces conditions, l'industrie cinématographique a tout intérêt à stimuler la masse par des représentations illusoires et des spéculations équivoques. A cette fin, elle a mis en branle un puissant appareil publicitaire : elle a tiré parti de la carrière et de la vie amoureuse des stars, elle a organisé des plébiscites et des concours de beauté. Elle exploite ainsi un élément dialectique de formation de la masse. L'aspiration de l'individu isolé à se mettre à la place de la star, c'est-à-dire à se dégager de la masse, est précisément ce qui agglomère les masses spectatrices des projections. C'est de cet intérêt tout privé que joue l'industrie cinématographique pour corrompre l'intérêt originel justifié des masses pour le film.

XIV

La prise de vue et surtout l'enregistrement d'un film offre une sorte de spectacle telle qu'on n'en avait jamais vue auparavant. Spectacle qu'on ne saurait regarder d'un point quelconque sans que tous les auxiliaires étrangers à la mise en scène même — appareils

d'enregistrement, d'éclairage, état-major d'assistants — ne tombent dans le champ visuel (à moins que la pupille du spectateur fortuit ne coïncide avec l'objectif). Ce simple fait suffit seul à rendre superficielle et vaine toute comparaison entre enregistrement au studio et répétition théâtrale. De par son principe, le théâtre connaît le point d'où l'illusion de l'action ne peut être détruite. Ce point n'existe pas vis-à-vis de la scène de film qu'on enregistre. La nature illusionniste du film est une nature au second degré — résultat du découpage. Ce qui veut dire : *au studio l'équipement technique a si profondément pénétré la réalité que celle-ci n'apparaît dans le film dépouillée de l'outillage que grâce à une procédure particulière — à savoir l'angle de prise de vue par la camera et le montage de cette prise avec d'autres de même ordre.* Dans le monde du film la réalité n'apparaît dépouillée des appareils que par le plus grand des artifices et la réalité immédiate s'y présente comme la fleur bleue au pays de la Technique.

Ces données, ainsi bien distinctes de celles du théâtre, peuvent être confrontées de manière encore plus révélatrice avec celles de la peinture. Il nous faut ici poser cette question : quelle est la situation de l'opérateur par rapport au peintre ? Pour y répondre, nous nous permettrons de tirer parti de la notion d'opérateur, usuelle en chirurgie. Or, le chirurgien se tient à l'un des pôles d'un univers dont l'autre est occupé par le magicien. Le comportement du magicien qui guérit un malade par imposition des mains diffère de celui du chirurgien qui procède à une intervention dans le corps du malade. Le magicien maintient la distance naturelle entre le patient et lui ou, plus exactement, s'il ne la diminue — par l'imposition des mains — que très peu, il l'augmente — par son autorité — de beaucoup. Le chirurgien fait exactement l'inverse : il diminue de beaucoup la distance entre lui et le patient — en pénétrant à l'intérieur du corps de celui-ci — et ne l'augmente que de peu — par la circonspection avec laquelle se meut sa main parmi les organes. Bref, à la différence du mage (dont le caractère est encore inhérent au praticien), le chirurgien s'abstient au moment décisif d'adopter le comportement d'homme à homme vis-à-vis du malade : c'est opératoirement qu'il le pénètre plutôt.

Le peintre est à l'opérateur ce qu'est le mage au chirurgien. Le peintre conserve dans son travail une distance normale vis-à-vis de la réalité de son sujet — par contre le cameraman pénètre profondément les tissus de la réalité donnée. Les images obtenues par l'un et par l'autre résultent de procès absolument différents. L'image du peintre est totale, celle du cameraman faite de frag-

ments multiples coordonnés selon une loi nouvelle. *C'est ainsi que, de ces deux modes de représentation de la réalité — la peinture et le film — le dernier est pour l'homme actuel incomparablement le plus significatif, parce qu'il obtient de la réalité un aspect dépouillé de tout appareil — aspect que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art — précisément grâce à une pénétration intensive du réel par les appareils.*

XV

La reproduction mécanisée de l'œuvre d'art modifie la façon de réagir de la masse vis-à-vis de l'art. De rétrograde qu'elle se montre devant un Picasso par exemple, elle se fait le public le plus progressiste en face d'un Chaplin. Ajoutons que, dans tout comportement progressiste, le plaisir émotionnel et spectaculaire se confond immédiatement et intimement avec l'attitude de l'expert. C'est là un indice social important. Car plus l'importance sociale d'un art diminue, plus s'affirme dans le public le divorce entre l'attitude critique et le plaisir pur et simple. On goûte sans critiquer le conventionnel — on critique avec dégoût le véritablement nouveau. Il n'en est pas de même au cinéma. La circonstance décisive y est en effet celle-ci : les réactions des individus isolés, dont la somme constitue la réaction massive du public, ne se montrent nulle part ailleurs plus qu'au cinéma déterminées par leur multiplication imminente. Tout en se manifestant, ces réactions se contrôlent. Ici, la comparaison à la peinture s'impose une fois de plus. Jadis, le tableau n'avait pu s'offrir qu'à la contemplation d'un seul ou de quelques-uns. La contemplation simultanée de tableaux par un grand public, telle qu'elle s'annonce au xix^e siècle, est un symptôme précoce de la crise de la peinture, qui ne fut point exclusivement provoquée par la photographie mais, d'une manière relativement indépendante de celle-ci, par la tendance de l'œuvre d'art à rallier les masses.

En fait, le tableau n'a jamais pu devenir l'objet d'une réception collective, ainsi que ce fut le cas de tout temps pour l'architecture, jadis pour le poème épique, aujourd'hui pour le film. Et, si peu que cette circonstance puisse se prêter à des conclusions quant au rôle social de la peinture, elle n'en représente pas moins une lourde entrave à un moment où le tableau, dans des conditions en quelque sorte contraires à sa nature, se voit directement confronté avec les masses. Dans les églises et les monastères du moyen âge, ainsi que dans les cours des princes jusqu'à la fin du xviii^e siècle, la réception collective des œuvres picturales ne s'effectuait pas simultanément

sur une échelle égale, mais par une entremise infiniment graduée et hiérarchisée. Le changement qui s'est produit depuis n'exprime que le conflit particulier dans lequel la peinture s'est vue impliquée par la reproduction mécanisée du tableau. Encore qu'on entreprit de l'exposer dans les galeries et les salons, la masse ne pouvait guère s'y contrôler et s'organiser comme le fait, à la faveur de ses réactions, le public du cinéma. Aussi le même public qui réagit dans un esprit progressiste devant un film burlesque, doit-il nécessairement réagir dans un esprit rétrograde en face de n'importe quelle production du surréalisme.

XVI

Parmi les fonctions sociales du film, la plus importante consiste à établir l'équilibre entre l'homme et l'équipement technique. Cette tâche, le film ne l'accomplit pas seulement par la manière dont l'homme peut s'offrir aux appareils, mais aussi par la manière dont il peut à l'aide de ces appareils se représenter le monde environnant. Si le film, en relevant par ses gros plans dans l'inventaire du monde extérieur des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, étend d'une part notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence, il parvient d'autre part à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné.

Nos bistros et nos avenues de métropoles, nos bureaux et chambres meublées, nos gares et nos usines paraissaient devoir nous enfermer sans espoir d'y échapper jamais. Vint le film, qui fit sauter ce monde-prison par la dynamite des dixièmes de seconde, si bien que désormais, au milieu de ses ruines et débris au loin projetés, nous faisons insoucieusement d'aventureux voyages. Sous la prise de vue à gros plan s'étend l'espace, sous le temps de pose se développe le mouvement. De même que dans l'agrandissement il s'agit bien moins de rendre simplement précis ce qui sans cela garderait un aspect vague que de mettre en évidence des formations structurelles entièrement nouvelles de la matière, il s'agit moins de rendre par le temps de pose des motifs de mouvement que de déceler plutôt dans ces mouvements connus, au moyen du ralenti, des mouvements inconnus „qui, loin de représenter des ralentissements de mouvements rapides, font l'effet de mouvements singulièrement glissants, aériens, surnaturels ⁽¹⁾).

¹⁾ Rudolf Arnheim : l. c., Berlin 1932, p. 138.

Il devient ainsi tangible que la nature qui parle à la camera, est autre que celle qui parle aux yeux. Autre surtout en ce sens qu'à un espace consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré. S'il n'y a rien que d'ordinaire au fait de se rendre compte, d'une manière plus ou moins sommaire, de la démarche d'un homme, on ne sait encore rien de son maintien dans la fraction de seconde d'une enjambée. Le geste de saisir le briquet ou la cuiller nous est-il aussi conscient que familier, nous ne savons néanmoins rien de ce qui se passe alors entre la main et le métal, sans parler même des fluctuations dont ce processus inconnu peut être susceptible en raison de nos diverses dispositions psychiques. C'est ici qu'intervient la camera avec tous ses moyens auxiliaires, ses chutes et ses ascensions, ses interruptions et ses isolements, ses extensions et ses accélérations, ses agrandissements et ses rapetissements. C'est elle qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel.

Au reste, les rapports les plus étroits existent entre ces deux formes de l'inconscient, car les multiples aspects que l'appareil enregistreur peut dérober à la réalité se trouvent pour une grande part exclusivement en dehors du spectre normal de la perception sensorielle. Nombre des altérations et stéréotypes, des transformations et des catastrophes que le monde visible peut subir dans le film l'affectent réellement dans les psychoses, les hallucinations et les rêves. Les déformations de la camera sont autant de procédés grâce auxquels la perception collective s'approprie les modes de perception du psychopathe et du rêveur. Ainsi, dans l'antique vérité héraclitienne — les hommes à l'état de veille ont un seul monde commun à tous, mais pendant le sommeil chacun retourne à son propre monde — le film a fait une brèche, et notamment moins par des représentations du monde onirique que par la création de figures puisées dans le rêve collectif, telles que Mickey Mouse, faisant vertigineusement le tour du globe.

Si l'on se rend compte des dangereuses tensions que la technique rationnelle a engendrées au sein de l'économie capitaliste devenue depuis longtemps irrationnelle, on reconnaîtra par ailleurs que cette même technique a créé, contre certaines psychoses collectives, des moyens d'immunisation à savoir certains films. Ceux-ci, parce qu'ils présentent des phantasmes sadiques et des images délirantes masochistes de manière artificiellement forcée, préviennent la maturation naturelle de ces troubles dans les masses, particulièrement exposé en raison des formes actuelles de l'économie. L'hilarité collective représente l'explosion prématurée et salutaire de pareilles psy-

choses collectives. Les énormes quantités d'incidents grotesques qui sont consommées dans le film sont un indice frappant des dangers qui menacent l'humanité du fond des pulsions refoulées par la civilisation actuelle. Les films burlesques américains et les bandes de Disney déclenchent un dynamitage de l'inconscient.¹⁾ Leur précurseur avait été l'excentrique. Dans les nouveaux champs ouverts par le film, il avait été le premier à s'installer. C'est ici que se situe la figure historique de Chaplin.

XVII

L'une des tâches les plus importantes de l'art a été de tout temps d'engendrer une demande dont l'entière satisfaction devait se produire à plus ou moins longue échéance. L'histoire de toute forme d'art connaît des époques critiques où cette forme aspire à des effets qui ne peuvent s'obtenir sans contrainte qu'à base d'un standard technique transformé, c'est-à-dire dans une forme d'art nouvelle. Les extravagances et les crudités de l'art, qui se produisent ainsi particulièrement dans les soi-disant époques décadentes, surgissent en réalité de son foyer créateur le plus riche. De pareils barbarismes ont en de pareilles heures fait la joie du Dadaïsme. Ce n'est qu'à présent que son impulsion devient déterminable : *le Dadaïsme essaya d'engendrer, par des moyens picturaux et littéraires, les effets que le public cherche aujourd'hui dans le film.*

Toute création de demande foncièrement nouvelle, grosse de conséquences, portera au delà de son but. C'est ce qui se produisait pour les Dadaïstes, au point qu'ils sacrifiaient les valeurs négociables, exploitées avec tant de succès par le cinéma, en obéissant à des instances dont, bien entendu, ils ne se rendaient pas compte. Les Dadaïstes s'appuyèrent beaucoup moins sur l'utilité mercantile de leurs œuvres que sur l'impropriété de celles-ci au recueillement contemplatif. Pour atteindre à cette impropriété, la dégradation préméditée de leur matériel ne fut pas leur moindre moyen. Leurs poèmes sont, comme disent les psychiatres allemands, des „salades de mots“,

¹⁾ Il est vrai qu'une analyse intégrale de ces films ne devrait pas taire leur sens anti-thétique. Elle devrait partir du sens antithétique de ces éléments qui donnent une sensation de comique et d'horreur à la fois. Le comique et l'horreur, ainsi que le prouvent les réactions des enfants, voisinent étroitement. Et pourquoi n'aurait-on pas le droit de se demander, en face de certains faits, laquelle de ces deux réactions, dans un cas donné, est la plus humaine ? Quelques-unes des plus récentes bandes de Mickey Mouse justifient pareille question. Ce qui, à la lumière de nouvelles bandes de Disney, apparaît nettement, se trouvait déjà annoncé dans maintes bandes plus anciennes : faire accepter de gaité de cœur la brutalité et la violence comme des „caprices du sort“

faites de tournures obscènes et de tous les déchets imaginables du langage. Il en est de même de leurs tableaux, sur lesquels ils ajustaient des boutons et des tickets. Ce qu'ils obtinrent par de pareils moyens, fut une impitoyable destruction de l'aura même de leurs créations, auxquelles ils appliquaient, avec les moyens de la production, la marque infâmante de la reproduction. Il est impossible, devant un tableau d'Arp ou un poème d'August Stramm, de prendre le temps de se recueillir et d'apprécier comme en face d'une toile de Derain ou d'un poème de Rilke. Au recueillement qui, dans la déchéance de la bourgeoisie, devint un exercice de comportement asocial,¹⁾ s'oppose la distraction en tant qu'initiation à de nouveaux modes d'attitude sociale. Aussi, les manifestations dadaïstes assurèrent-elles une distraction fort véhémement en faisant de l'œuvre d'art le centre d'un scandale. Il s'agissait avant tout de satisfaire à cette exigence : provoquer un outrage public.

De tentation pour l'œil ou de séduction pour l'oreille que l'œuvre était auparavant, elle devint projectile chez les Dadaïstes. Spectateur ou lecteur, on en était atteint. L'œuvre d'art acquit une qualité traumatique. Elle a ainsi favorisé la demande de films, dont l'élément distrayant est également en première ligne traumatisant, basé qu'il est sur les changements de lieu et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups. Que l'on compare la toile sur laquelle se déroule le film à la toile du tableau ; l'image sur la première se transforme, mais non l'image sur la seconde. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation. Devant elle, il peut s'abandonner à ses associations. Il ne le peut devant une prise de vue. A peine son œil l'a-t-elle saisie que déjà elle s'est métamorphosée. Elle ne saurait être fixée. Duhamel, qui déteste le film, mais non sans avoir saisi quelques éléments de sa structure, commente ainsi cette circonstance : „Je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées.“²⁾

En fait, le processus d'association de celui qui contemple ces images est aussitôt interrompu par leurs transformations. C'est ce qui constitue le choc traumatisant du film qui, comme tout trau-

¹⁾ L'archétype théologique de ce recueillement est la conscience d'être seul à seul avec son Dieu. Par cette conscience, à l'époque de splendeur de la bourgeoisie, s'est fortifiée la liberté de secouer la tutelle cléricale. A l'époque de sa déchéance, ce comportement pouvait favoriser la tendance latente à soustraire aux affaires de la communauté les forces puissantes que l'individu isolé mobilise dans sa fréquentation de Dieu.

²⁾ Duhamel : *Scènes de la vie future*, Paris 1930, p. 52.

matisme, demande à être amorti par une attention soutenue.¹⁾
Par son mécanisme même, le film a rendu leur caractère physique aux traumatismes moraux pratiqués par le Dadaïsme.

XVIII

La masse est la matrice où, à l'heure actuelle, s'engendre l'attitude nouvelle vis-à-vis de l'œuvre d'art. La quantité se transmue en qualité : *les masses beaucoup plus grandes de participants ont produit un mode transformé de participation.* Le fait que ce mode se présente d'abord sous une forme décriée ne doit pas induire en erreur et, cependant, il n'en a pas manqué pour s'en prendre avec passion à cet aspect superficiel du problème. Parmi ceux-ci, Duhamel s'est exprimé de la manière la plus radicale. Le principal grief qu'il fait au film est le mode de participation qu'il suscite chez les masses. Duhamel voit dans le film „un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuris par leur besoin et leurs soucis..., un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées..., n'éveille au fond des cœurs aucune lumière, n'excite aucune espérance, sinon celle, ridicule, d'être un jour „star“ à Los Angeles“.²⁾

On le voit, c'est au fond toujours la vieille plainte que les masses ne cherchent qu'à se distraire, alors que l'art exige le recueillement. C'est là un lieu commun. Reste à savoir s'il est apte à résoudre le problème. Celui qui se recueille devant l'œuvre d'art s'y plonge : il y pénètre comme ce peintre chinois qui disparut dans le pavillon peint sur le fond de son paysage. Par contre, la masse, de par sa distraction même, recueille l'œuvre d'art dans son sein, elle lui transmet son rythme de vie, elle l'embrasse de ses flots. L'architecture en est un exemple des plus saisissants. De tout temps elle offrit le prototype d'un art dont la réception réservée à la collectivité s'effectuait dans la distraction. Les lois de cette réception sont des plus révélatrices.

Les architectures ont accompagné l'humanité depuis ses origines. Nombre de genres d'art se sont élaborés pour s'évanouir. La tragédie naît avec les Grecs pour s'éteindre avec eux ; seules les

¹⁾ Le film représente la forme d'art correspondant au danger de mort accentué dans lequel vivent les hommes d'aujourd'hui. Il correspond à des transformations profondes dans les modes de perception — transformations telles qu'éprouve, sur le plan de l'existence privée, tout pléton des grandes villes et, sur le plan historique universel, tout homme résolu à lutter pour un ordre vraiment humain.

²⁾ Duhamel : l. c., p. 58.

règles en ressuscitèrent, des siècles plus tard. Le poème épique, dont l'origine remonte à l'enfance des peuples, s'évanouit en Europe au sortir de la Renaissance. Le tableau est une création du moyen âge, et rien ne semble garantir à ce mode de peinture une durée illimitée. Par contre, le besoin humain de se loger demeure constant. L'architecture n'a jamais chômé. Son histoire est plus ancienne que celle de n'importe quel art, et il est utile de tenir compte toujours de son genre d'influence quand on veut comprendre le rapport des masses avec l'art. Les constructions architecturales sont l'objet d'un double mode de réception : l'usage et la perception, ou mieux encore : le toucher et la vue. On ne saurait juger exactement la réception de l'architecture en songeant au recueillement des voyageurs devant les édifices célèbres. Car il n'existe rien dans la perception tactile qui corresponde à ce qu'est la contemplation dans la perception optique. La réception tactile s'effectue moins par la voie de l'attention que par celle de l'habitude. En ce qui concerne l'architecture, l'habitude détermine dans une large mesure même la réception optique. Elle aussi, de par son essence, se produit bien moins dans une attention soutenue que dans une impression fortuite. Or, ce mode de réception, élaboré au contact de l'architecture, a dans certaines circonstances acquis une valeur canonique. Car : *les tâches qui, aux tournants de l'histoire, ont été imposées à la perception humaine ne sauraient guère être résolues par la simple optique, c'est-à-dire la contemplation. Elles ne sont que progressivement surmontées par l'habitude d'une optique approximativement tactile.*

S'habituer, le distrait le peut aussi. Bien plus : ce n'est que lorsque nous surmontons certaines tâches dans la distraction que nous sommes sûrs de les résoudre par l'habitude. Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu jusqu'à quel point de nouvelles tâches de la perception sont devenues solubles. Et comme, pour l'individu isolé, la tentation subsiste toujours de se soustraire à de pareilles tâches, l'art saura s'attaquer aux plus difficiles et aux plus importantes toutes les fois qu'il pourra mobiliser des masses. Il le fait actuellement par le film. *La réception dans la distraction, qui s'affirme avec une croissante intensité dans tous les domaines de l'art et représente le symptôme de profondes transformations de la perception, a trouvé dans le film son propre champ d'expérience.* Le film s'avère ainsi l'objet actuellement le plus important de cette science de la perception que les Grecs avaient nommée l'esthétique.

XIX

La prolétarianisation croissante de l'homme d'aujourd'hui, ainsi que la formation croissante de masses, ne sont que les deux aspects du même phénomène. L'état totalitaire essaye d'organiser les masses prolétariées nouvellement constituées, sans toucher aux conditions de propriété, à l'abolition desquelles tendent ces masses. Il voit son salut dans le fait de permettre à ces masses l'expression de leur „nature“, non pas certes celle de leurs droits.¹⁾ Les masses tendent à la transformation des conditions de propriété. L'état totalitaire cherche à donner une expression à cette tendance tout en maintenant les conditions de propriété. En d'autres termes : *l'état totalitaire aboutit nécessairement à une esthétisation de la vie politique.*

Tous les efforts d'esthétisation politique culminent en un point. Ce point, c'est la guerre moderne. La guerre, et rien que la guerre permet de fixer un but aux mouvements de masses les plus vastes, en conservant les conditions de propriété. Voilà comment se présente l'état de choses du point de vue politique. Du point de vue technique, il se présenterait ainsi : seule la guerre permet de mobiliser la totalité des moyens techniques de l'époque actuelle en maintenant les conditions de propriété. Il est évident que l'apothéose de la guerre par l'état totalitaire ne se sert pas de pareils arguments, et cependant il sera profitable d'y jeter un coup d'œil. Dans le manifeste de Marinetti sur la guerre italo-éthiopienne, il est dit : „Depuis vingt-sept ans, nous autres Futuristes nous nous élevons contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique... Aussi sommes-nous amenés à constater... La guerre est belle, parce que grâce aux masques à gaz, aux terrifiants mégaphones, aux lance-flammes et aux petits tanks, elle fonde la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, parce qu'elle inaugure la métallisation rêvée du corps humain. La guerre est belle, parce qu'elle enrichit un pré fleuri des flamboyantes

¹⁾ Il s'agit ici de souligner une circonstance technique significative, surtout en ce qui concerne les actualités cinématographiques. A une reproduction massive répond particulièrement une reproduction des masses. Dans les grands cortèges de fête, les assemblées monstres, les organisations de masse du sport et de la guerre, qui tous sont aujourd'hui offerts aux appareils enregistreurs, la masse se regarde elle-même dans ses propres yeux. Ce processus, dont l'importance ne saurait être surestimée, dépend étroitement du développement de la technique de reproduction, et particulièrement d'enregistrement. Les mouvements de masse se présentent plus nettement aux appareils enregistreurs qu'à l'œil nu. Des rassemblements de centaines de mille hommes se laissent le mieux embrasser à vol d'oiseau et, encore que cette perspective soit aussi accessible à l'œil nu qu'à l'appareil enregistreur, l'image qu'en retient l'œil n'est pas susceptible de l'agrandissement que peut subir la prise de vue. Ce qui veut dire que des mouvements de masse, et en premier lieu la guerre moderne, représentent une forme de comportement humain particulièrement accessible aux appareils enregistreurs.

orchidées des mitrailleuses. La guerre est belle, parce qu'elle unit les coups de fusils, les canonnades, les pauses du feu, les parfums et les odeurs de la décomposition dans une symphonie. La guerre est belle, parce qu'elle crée de nouvelles architectures telle celle des grands tanks, des escadres géométriques d'avions, des spirales de fumée s'élevant des villages en flammes, et beaucoup d'autres choses encore... Poètes et artistes du Futurisme... souvenez-vous de ces principes d'une esthétique de la guerre, afin que votre lutte pour une poésie et une plastique nouvelle... en soit éclairée!"

Ce manifeste a l'avantage de la netteté. Sa façon de poser la question mérite d'être adoptée par le dialecticien. A ses yeux, l'esthétique de la guerre contemporaine se présente de la manière suivante. Lorsque l'utilisation naturelle des forces de production est retardée et refoulée par l'ordre de la propriété, l'intensification de la technique, des rythmes de la vie, des générateurs d'énergie tend à une utilisation contre-nature. Elle la trouve dans la guerre, qui par ses destructions vient prouver que la société n'était pas mûre pour faire de la technique son organe, que la technique n'était pas assez développée pour juguler les forces sociales élémentaires. La guerre moderne, dans ses traits les plus immondes, est déterminée par le décalage entre les puissants moyens de production et leur utilisation insuffisante dans le processus de la production (en d'autres termes, par le chômage et le manque de débouchés.) *Dans cette guerre la technique insurgée pour avoir été frustrée par la société de son matériel naturel extorque des dommages-intérêts au matériel humain.* Au lieu de canaliser des cours d'eau, elle remplit ses tranchées de flots humains. Au lieu d'ensemencer la terre du haut de ses avions, elle y sème l'incendie. Et dans ses laboratoires chimiques elle a trouvé un procédé nouveau et immédiat pour supprimer l'aura.

„Fiat ars, pereat mundus“, dit la théorie totalitaire de l'état qui, de l'aveu de Marinetti, attend de la guerre la saturation artistique de la perception transformée par la technique. C'est apparemment là le parachèvement de l'art pour l'art. L'humanité, qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les Dieux Olympiens, l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même par elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique „de tout premier ordre“. Voilà où en est l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art.

(Traduit par Pierre Klossowski.).

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.

Die Untersuchung gliedert sich in einen allgemeinen und einen besonderen Teil. Der allgemeine Teil, der die ersten neun Kapitel umfasst, hat es mit den Veränderungen zu tun, denen die Funktion des Kunstwerkes in seiner technisch reproduzierten Gestalt unterworfen ist. Die Qualität seiner technischen Reproduktion und die Geschwindigkeit ihrer Herstellung sind seit den einschlägigen Erfindungen des letzten Jahrhunderts in schnellem Wachstum begriffen. Die Zeit, die zwischen der Erfindung der Lithographie und der des Tonfilms liegt, umfasst kaum mehr Jahrzehnte als die zwischen der Erfindung des Holzschnitts und der der Lithographie liegenden Jahrhunderte. Der Film ist die derzeit fortgeschrittenste künstlerische Reproduktionstechnik. Er bedeutet in der Geschichte der Kunst etwas grundlegend Neues, nämlich die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerkes. Der besondere Teil der Untersuchung hat es mit dem Film als der der Kunst in der Epoche ihrer technischen Reproduzierbarkeit spezifischen Form zu tun.

Das erste Kapitel der Untersuchung entwickelt den Unterschied zwischen manueller und technischer Reproduktion des Kunstwerkes. Das zweite umschreibt den jeder Reproduktion entzogenen Bereich der Echtheit, der die Aura des Kunstwerkes bildet. Das dritte bestimmt den Charakter der gegenwärtigen Wahrnehmung als bestimmt durch den Verfall der Aura. Das vierte weist die Fundierung der Echtheit in den Zusammenhängen des Rituals auf. Das fünfte hat es mit dem Unterschied des auf dem Ritual beruhenden Kultwertes des Kunstwerks von seinem Ausstellungswert zu tun. Das sechste zeigt, welchen verschiedenen Entwicklungsstufen der Technik Kultwert und Ausstellungswert des Kunstwerkes entsprechen. Das siebte handelt von dem beginnenden Übergewicht des Ausstellungswertes über den Kultwert in der Photographie. Das achte beleuchtet die Sonderstellung der griechischen Kunst durch ihren fast völligen Mangel an technischen Reproduktionsverfahren. Das neunte weist auf die Schwierigkeiten hin, die der überkommenen Aesthetik durch die Photographie und den Film erwachsen.

Der zweite Teil der Untersuchung zieht aus den Analysen des ersten Teils die Folgerungen für die Filmtheorie. Er beschäftigt sich mit den Umständen, die aus dem Film dasjenige Kunstwerk machen, an dem die derzeitige Funktionsänderung sich am deutlichsten abnehmen lässt. Diese Funktionsänderung besteht in der Überführung des Kunstwerkes aus der ritualen in die politische Praxis.

The Work of Art in the Age of Technical Reproducibility.

The investigation is divided into two parts, the first conceived on general lines and the second dealing with one specific aspect of the question. The general part deals with the changes to which the function of a work of art is subjected in its technically reproduced form. The quality of its technical reproduction and the speed with which the same is established

have made great progress since the inventions of last century in that sphere. The period of time existing between the invention of lithography and that of the sound film contains scarcely more decades than there are centuries between the invention of the wood-cut and that of lithography. The film, at present, has the most highly developed technic of artistic reproduction. In the history of art the film represents something fundamentally new, namely, the reproduction of a work of art which aims precisely at such reproducibility. The second part of the investigation deals with the film as the specific form of art in the era of technical reproducibility.

The first chapter develops the difference between manual and technical reproduction of a work of art. The second delimits the sphere of authenticity which forms the aura of a work of art and which is withdrawn from every reproduction. The third defines the character of modern perception as determined by the deterioration of the aura. The fourth chapter shows that the foundation of authenticity lies in the associations of ritual. The fifth deals with the difference between the cult-value based on ritual and the exhibition-value of a work of art. The sixth shows the various stages in the development of technical art to which the cult-value and the exhibition-value of a work of art correspond. The seventh treats the beginnings of the predominance of the exhibition-value over the cult-value in photography. The eighth throws light on the special position of Greek art due to its being almost completely lacking in methods of technical reproduction. The ninth draws attention to the difficulties which arise for traditional esthetics through photography and the film.

The second part of the investigation draws from the analyses of the first part certain conclusions concerning the theory of film-making. It concerns itself with the circumstances which make the film the work of art from which the modern change of function can be most clearly deduced. This change of function consists in the transference of the work of art from the realm of ritual to that of politics.